

GRÜNEWALDS DARSTELLUNGEN DER KREUZIGUNG

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Adolf Max Vogt
von Zürich

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Gotthard Jedlicka

Buchdruckerei Benteli AG · Bern-Bümpliz

1956

GRÜNEWALDS DARSTELLUNGEN

DER KREUZIGUNG

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Adolf Max Vogt
von Zürich

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Gotthard Jedlicka



Buchdruckerei Benteli AG · Bern-Bümpliz

1956

Der vorliegende Text ist ein Teildruck aus der im Laufe des Jahres 1956
im Artemis-Verlag, Zürich, erscheinenden Publikation über Grünwald

Copyright 1956 by Artemis Verlags-AG, Zürich
Printed in Switzerland

INHALTSVERZEICHNIS

Erstes Kapitel: Die Art von Grünewalds Aufmerksamkeit	I
Zweites Kapitel: Herkunft, Lebensspuren und frühes Werk	5
1. Die Epochenlage, 7 – 2. Die Lebensspur, 13 – 3. Das Programm des jungen Meisters: Die Basler Kreuzigung, 23 – 4. Die übrigen frühen Werke, 33	
Drittes Kapitel: Die Isenheimer «Kreuzigung» und «Auferstehung»	23
1. Ein Vernunftgrund zur Gestaltung der Kreuzigung, 23 – 2. Komposition der Kreuzigung, 29 – 3. Der auseinandersetzenende Stil, 31 – 4. «Wie Wasser bin ich hingeschüttet ...», 36 – 5. Eine Bekundung des «mysterium tremendum et fascinosum», 39	
Viertes Kapitel: Der Isenheimer Altar als Umschreibung des «Ganz anderen»	0
Fünftes Kapitel: Schließliche Kapitulation vor der Renaissance?.	0
Sechstes Kapitel: Die letzte Schaffensstufe.	0
Siebentes Kapitel: Ansatz zu einer Theorie des Gegenklassischen	0
Anmerkungen	0
Werkkatalog	0
Literaturverzeichnis	0
Abbildungsverzeichnis	0



Digitized by the Internet Archive
in 2026

HERKUNFT, LEBENSSPUREN UND FRÜHES WERK

3. DAS PROGRAMM DES JUNGEN MEISTERS: DIE BASLER KREUZIGUNG

Unter den frühen Werken – die man nur ungern so anspricht, weil der Meister um 1500 wahrscheinlich doch schon vierzigjährig ist, seine Jugendarbeit indessen, abgesehen von wenigen Zuschreibungen (vgl. hierüber Abschnitt II/4) verschollen scheint – unter diesen vergleichsweise frühen Werken gibt es eines, das in vorzüglichem und auszeichnendem Sinne Programm ist: die *Basler Kreuzigung* (Abb. 00). Das kleine Stück, Rest aus einem größeren Zusammenhang (vgl. Werkkatalog Nr. 2, wo Zustand, Arbeitszusammenhang, Datierung und einschlägige Literatur erörtert sind), entfaltet wie ein Fächer alles das, was Grünewald zu fragen, zu versuchen und zu können auferlegt war. Eine gründliche Beschreibung dieser ersten wirklich selbständigen Auffächerung von Problemen und Problemsektoren Grünewalds lohnt sich, weil damit so etwas wie eine «Introduction à la méthode» gegeben ist. Mit der «Basler Kreuzigung» holt sich Grünewald den Freibrief zur subjektiven Aussage, aber noch nicht den Wappenbrief der unstrittigen Meisterschaft.

Daß dieses Bild der Öffentlichen Kunstsammlung Basel eine Kreuzigung zum Vorwurf hat, ist nicht belanglos. Der Überblick über das ganze uns übermachte Werk erweist, daß die Darstellung der Kreuzigung – so formuliert es Oskar Hagen³⁷ – «wie ein roter Faden» durch das Œuvre sich flicht. Fünffmal (Abb. 00, 00, 00, 00, 00) tritt sie auf, davon einmal unter den Zeichnungen, wo sie innerhalb dieser besonderen Rang erreicht, und zweimal als eigentliches Kardinalstück: im Isenheimer Altar und im Tauberbischofsheimer Altar. Auch gilt uns als sinnvoller Hinweis, daß am Ende des Frankfurter Nachlasses, und als einzige Angabe über ein Gemälde, «1 crucifix, Maria und Sant Johannes» aufgezählt ist³⁸. Die äußere Aufgabe oder der innere Zwang, eine Kreuzigung zu formulieren, hat jedesmal, das wird sich jetzt und später wieder weisen, den Künstler zu einem folgewirkenden künstlerischen Entscheid gebracht. Beinahe nur dieses Thema zeugt neue Artstufen in Meister Mathis' Kunst, ruft neue Kompositionsgedanken auf den Plan, heischt neue, vorher unerhörte Farbenkonstellationen. Deshalb muß in dieser Monographie den Kreuzigungen mehr Raum zugemessen werden als anderen Themen.

Ob einer etwas könne, heißt um 1500: ob er die Perspektive könne. Grünewald hat in seinem Frühwerk wenig Architekturen oder gar Stadtplätze im italienischen Sinne anzubieten, er schildert Menschen, Pflanzenwerk, Landschaft, deshalb drängt sich ein Ermessen seiner *ars perspectiva* nicht schon beim ersten Hinsehen auf. Und doch weiß die Kunstgeschichte, daß die Handhabung des *scorzo*, der Verjüngung der Größenordnung, und aller damit verbundenen Anforderungen und Konsequenzen in gar keinem Falle gleichgültig war für die Arbeit der Künstler dieser Generationen³⁹. Auch Grünewald hat, obgleich eben nicht in italienisch explizitem Sinne und nie nach Dürers lernlustiger, theoretisier-

render Art, sich zur Perspektive verhalten – verhalten müssen, denn wovon man Kenntnis hat, das kann man sich nicht entschlagen. Für die ganze Epoche und ihre bildenden Künstler gilt, wie der Altersgenosse Leonardo sagte, Perspektive als «Steuer und Leitseil der Malerei».

Der Hauptmann Longinus, mit aufgerecktem Arm am rechten Bildrand dargestellt, ist das deutlichste Beispiel für diese Kenntnis; an der komplizierten Stereometrie der Kriegsrüstung vollzieht Grünewald ein erstes Muster des Schräganblickes mit Verkürzung. Die wespenähnliche Panzerung ist reich an Buchtung und Auslappung; mit entschiedenem Erfolg hat der Künstler dies alles in die Fluchtschräge eingerückt, dabei auch die Komplikationen der asymmetrischen Haltung leidlich sicher einrechnend; einzig das aufgestülpte Visier über der Haube scheint im Schwunge zu weit genommen und nicht der selben Fluchtlinie eingeordnet wie die übrigen Teile, die einen Horizontpunkt voraussetzen, den man sich ungefähr in der Bildmitte hinter dem Kreuzstamm zu denken hat. Die Gestaltung der Rüstung bekommt etwas Geziertes und Manieriertes durch das stete Anspielen auf Tierformen (Wespen- oder andere Schuppenpanzer) und auf Pflanzenformen (Blattlappen an Schultern und Knien). Man darf das als instinktlose Wahl empfinden, wenn man an die herrlich wuchtigen eisernen Rollen und Kuben der Rüstungen des Konrad Witz denkt. Mit seinen rein geometrischen Elementen trifft Witz das einzig richtige Formarsenal, das die Assoziation an das Vergängliche und Weiche zoologischer und botanischer Gestalt vermeidet. So vermag Witz eine prangende Starrheit und Dauerhärte zu provozieren, während Grünewalds Soldat eine gewisse Wehleidigkeit nicht verhehlen kann.

Dennoch hat Grünewald das Dreidimensionale an seinem Panzermann voll ausgetrieben, voll entfaltet und ausgenützt und einen Tiefenraum erreicht, der mit spätgotischer Halbtiefe nichts mehr gemein hat. Während beispielsweise Konrad Witz' «Abisai, Sabothai und Benaja vor David»⁴⁰ mit stößiger Steifigkeit vor einem undurchdringbaren Vorhang gehen, als wäre dies eine Reliefebene, die den Raum endgültig abschränkt nach hinten, und also eine lediglich nach vorn sich drängende, auf den Betrachter zudrängende Plastizität erreicht wird, steht der Hauptmann Longinus des nicht mehr spätgotisch empfindenden Grünewald in der Verfügungsgewalt über alle Richtungen im Raum.

Daß und wie sehr die Richtung in die Bildtiefe bereits beherrscht ist in dem auf 1505 anzusetzenden Basler Kreuzigungsbild⁴¹, beweist die Landschaftsdarstellung, die den Hintergrund erfüllt. Hellgrüne, fahlgrüne und bräunlichdumpfe Wiesenpläne und Erdwälle senken sich auf eine sumpfig oszillierende Wasserbreite zu, die sich in einer bislang in der Malerei weder so empfundenen noch so dargestellten Sorte von Ferne verliert. Ein Tränenglanz ist über dieses düstere Tal gebreitet. Es ist eine «Seelenlandschaft» – die erste eindeutige Seelenlandschaft, die man meines Wissens in der nordeuropäischen Malerei namhaft machen kann. – Konrad Witz ist berühmt dafür, in seinem Genfer Altar mit dem Fischzug Petri (1444) die erste Sachlandschaft der nördlichen Kunst unternommen zu haben; sein Fischzug spielt sich am Ufergelände des Genfersees ab, er lenkt und führt den Blick auf die mit Namen benennbaren Vorberge und Spitzen des solcherart zum erstenmal porträtierten Montblanc-Massivs. Weniger beachtet als dieser wichtige Vorschrift zum Realismus der Neuzeit ist Grünewalds Vortasten zu einem Begriff und Wesen von Seelenlandschaft. Es war ein frühes und einsames Vortasten, weil doch erst in späteren Phasen der nördlichen Malerei die Seelenlandschaft zu Rang und Belang kommt. Zwar darf man an Lucas Cranach d. Ä. und an Albrecht Altdorfer denken, die aber, weil sie erzählerisch bleiben, die Stimmungslandschaft, noch nicht jedoch die Seelenlandschaft errei-

chen – falls mit diesen beiden Begriffen ein deutlicher Gradunterschied anerkannt wird. Daß ein Tränenglanz die Sacherzählung (die gerade bei Altdorfer immer tiefenscharf bleibt) verwischen oder gar aufheben könne, war Grünewalds Kühnheit, die den beiden genannten Zeitgenossen doch noch fern genug bleibt. Ohnehin erst im 19. Jahrhundert, durch den Genfer Philosophen Henri-Frédéric Amiel (1821–1881), wird die Kennzeichnung als «paysage d'âme» gebräuchlich⁴².

Grünewald weist sich somit aus über eine ganz im Sinne der Epoche liegende Bemeisterung großer Fernwirkung, aber das Ergebnis findet nicht sein Bewenden in geglückter Luftperspektive und richtiger Verjüngung allein, sondern es mischt sich ein Stimmungsgehalt ein, der den klaren, auf Klarheit erpichten Zielen der Perspektiv-Theoretiker jedenfalls zu widersprechen scheint.

Singulär an dieser Handbreite Hintergrundmalerei ist, daß der Sachwert oder Nennwert vernachlässigt wird zugunsten eines bloßen Schimmer- oder Glanzwerts der erzählten Sache und schließlich ganz aufgeht im abstrakten Klangwert reiner Farbenregie: Moosgrün, Stumpfbraun und das samtmatte Dunkelblau des Himmels nehmen jene Stelle ein, wo ein legitimer Perspektivbeflossener (wie Dürer) den Horizontpunkt und die minimsten noch wahrnehmbaren Gegenständlichkeiten erspäht hätte. Statt dessen baut Grünewald den Nennwert schon im Mittelgrunde merklich ab. Zwei Baumstrünke oder verkohlte Stämme ragen noch deutlich aus dem Erdwall, die Bauerngehöfte hinter der Wasserbreite sind aber schon kaum mehr erkennbar, jedenfalls nur noch als Schimmerwert genommen.

An solchen Unterschieden zeigt es sich, daß Grünewalds Verhältnis zur *ars perspectiva* kompliziert, zwar nicht etwa ablehnend, doch auf ungewohnte Weise variierend ist. Dieses eben, diese Zugabe an Fühlgehalt, diese Entdeckung des Schimmer- und Klangwertes zuungunsten des klaren Nennwertes, hätte einem Albrecht Dürer jenes «innerliche Grauen» verursachen müssen, von dem die Rede war. Denn, so lautet Dürers Versuch zu einer Definition, «item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein Durchsehung»⁴³. «Durchsehung» in dem Sinne, wie Dürer es meint, ist für die Perspektive der Renaissance ein ganz allgemein verbindliches Ziel, und auch Erwin Panofsky, dem die wichtige Abhandlung über «Perspektive als ‚symbolische Form‘» zu danken ist⁴⁴, anerkennt den Begriff, wiewohl er die Anmerkung macht: «Das Wort (Perspektive) dürfte nicht von *perspicere* gleich ‚durchsehen‘, sondern von *perspicere* gleich ‚deutlich sehen‘ abzuleiten sein»⁴⁵.» Beides eben, das Deutlich-Sehen und das Durchsehen, bis auf den Horizontpunkt hin, sind Merkmale der Perspektive. Sie nimmt von einem bestimmten Ortpunkte und Zeitpunkte aus das wahr, was das Auge in einem Blick – einem Augenblick – einbegreifen kann. Physikalisch genommen ist dieser Augenblick ein kegelförmiger Trichter, dessen Spitze in der Pupille liegt, dessen Mantel aus den Fäden oder Bezugslinien zwischen Pupille und erblickten Gegenständen gewoben ist, dessen Achse das Auge mit dem Fluchtpunkt oder Horizontpunkt verbindet. Wird dieser Blicktrichter bei unverrücktem Standort getreu aufgezeichnet, ergibt sich eine «Durchsehung» von höchster Deutlichkeit und einstimmiger Bezogenheit. Eine rechteckige Hausfront beispielsweise muß sich den verjüngenden Blickbahnen einordnen und verwandelt sich zum Trapez. Der wahre Nennwert des Rechtecks wird also ebenfalls empfindlich umgewandelt und verzerrt, was eine zwar ganz anders geartete, aber nicht minder einschneidende Verwandlung ist als Grünewalds Verschiebung vom Nennwert auf den Schimmerwert. Sei die an sich viereckige Hausfassade in der künstlerischen Nachbildung zum Trapez oder zum farbigen Fleck umgemodelt – beides ist erst mit Anbruch des neuzeitlichen Sehens möglich, beides setzt voraus, daß nicht mehr

ein Sachverhalt *an sich*, sondern ein Sachverhalt *für mich*, für meinen subjektiven Standort geschildert werden will.

In der Tat ist, wie Erwin Panofsky es – ohne auf Grünewald näher einzugehen – scharfsichtig erkennt, die Perspektive «ihrer Natur nach eine zweischneidige Waffe». Denn «sie schafft den Körpern Platz, sich plastisch zu entfalten und mimisch zu bewegen – aber sie schafft auch dem Lichte die Möglichkeit, im Raum sich auszubreiten und die Körper malerisch aufzulösen». Wenn Grünewald als einer der allerersten diese malerische Auflösung riskiert und vom Nennwert auf den Schimmerwert übergeht, dann erfaßt er nichts anderes als eine der zwei Möglichkeiten – und zwar die zweite, damals noch kaum beachtete – der Perspektive. Diese schafft zudem auch «Distanz zwischen den Menschen und den Dingen – aber sie hebt diese Distanz doch wiederum auf, indem sie die dem Menschen in selbständigem Dasein gegenüberstehende Dingwelt gewissermaßen in sein Auge hineinzieht; sie bringt die künstlerische Erscheinung auf feste, ja mathematisch-exakte Regeln, aber sie macht sie auf der anderen Seite vom Menschen, ja vom Individuum abhängig, indem diese Regeln auf die psychophysischen Bedingungen des Seheindrucks Bezug nehmen ... So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinnes und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen; sie mußte daher das künstlerische Denken immer wieder vor das Problem stellen, in welchem Sinne diese ambivalente Methode benutzt werden solle⁴⁶.»

Wenn es seine Richtigkeit hat, daß Grünewalds Basler Hintergrundlandschaft unter einem Tränenglanz liegt, dann darf man dies, mit Panofskys Worten, als einen «Triumph» der «Erweiterung der Ichsphäre begreifen», und Grünewald gilt uns so als Vorläufer jener Gruppe von Künstlern, die Perspektive als «ambivalente Methode» erkannt oder doch erahnt und die zweite Möglichkeit (eben die der Lichtbetonung, der malerischen Auflösung, der Verknüpfung mit subjektivem Erleben) gewählt haben. Für Albrecht Dürer gilt, im Verein mit den italienischen Zeitgenossen, daß er «die gegenüberstehende Dingwelt gewissermaßen in sein Auge hineinzieht». Nicht umsonst empfindet der Betrachter vor Dürers Werk zeitweilig einen «Sog» des Auges, im Heranschnellen der Sachen, als wäre nun erst eigentlich, durch die Einführung der Perspektive, das Auge zum Magneten geworden⁴⁷. Diesen Sog und derartiges Heranschnellen empfindet man indessen nicht vor Grünewalds Basler Landschaft. Das Einsaugen der Tatsächlichkeit scheint hier einem Ausströmen von Gefühl – in diesem Falle von Trauer – gewichen zu sein: der perspektivische Blicktrichter wird für Grünewald folgerichtig zu einem Füllhorn der Emotion. Die «ambivalente Methode» der Perspektive, die Panofsky so genau erkennt, möchte man daher nicht ungern dem Einatmen und Ausatmen vergleichen und dieses Bild auf das Auge übertragen. Denn das «Hineinziehen» der Sachverhalte ins Auge ruft folgerichtig ein Ausströmen des Blicks auf diese Sachverhalte – wobei ja lediglich die Richtung des Bezugs umgekehrt wird. Beiden Arten liegt als gemeinsame Voraussetzung zugrunde, daß einerseits die Objekte und andererseits mein subjektiver Standort, Wahrnehmungsort, Empfindungsort deutlich getrennte Zonen oder Größen sind, daß also die vielberufene «Subjekt-Objekt-Spaltung» wirklich schon zum fundamentalen Prinzip erkoren und in jeder Beziehung, philosophisch wie anschauungsmäßig, anerkannt ist. Gewiß bleibt es verwunderlich, daß Grünewald bereits in diesen Jahren

ansetzt zu einem so kühnen ersten «Ausatmen» von Emotion auf die an sich neutralen Tatbestände einer Flußlandschaft. Denn man wird doch einräumen, daß für die abendländische Chronologie die «einatmende» Perspektive der «ausatmenden» vorangehen mußte. Somit erweist sich der öfters der Zurückgebliebenheit verdächtige Grünewald bei der ersten Bildbetrachtung schon als ein Voran- stürmer und Neuerer, wenigstens in diesem Einzelzuge des Basler Werks sicherlich.

Nach der Betrachtung des gerüsteten Hauptmanns Longinus, der ein Exempel schulmäßiger Perspektivbemühung darstellt, und nach der Betrachtung der Seelenlandschaft, die sich als eine so unerwartete wie vorgreifende Weiterentwicklung des perspektivischen Prinzips erwies, wenden wir uns jetzt einer dritten Formengruppe zu: der Maria, den weinenden Frauen und dem Gekreuzigten selbst. Die am linken Bildrand aufrecht stehende, in blaues Tuch gehüllte Maria wendet ihr Antlitz dem Sohn zu, sie preßt ihre Hände in großem Schmerz. Das Fassungslose, Haltverlustige äußert Grünewald durch schmelzende Farben und weiche Formen. Jeder strenge oder harte Kontur ist gemieden. Das Tuch fällt in schlaffen Bahnen, das rötliche Gesicht ist vom Weinen zu weichen Formen gedunsen, die Finger sind so biegsam genommen, als wären sie nicht aus Knochen, sondern nur aus Fleisch gebildet: die Gestalt hat etwas von einer brennenden Kerze, sie ist wie aus Wachs gemacht.

Dieses Hinschmelzende empfindet man bei den klagenden Frauen am Kreuz womöglich noch stärker. Die vordere der beiden Kauernden «schmilzt» förmlich zu Boden und strömt ihr Leid aus in den dunkelrot glühenden Farben. Ihr weißes Kopftuch sinkt herab, steigt kurz an über dem Handgelenk und fällt ganz zu Boden: dieser Linienverlauf ist ein Seismogramm des Schluchzens. (Er zeichnet das tiefe, schwere Ausatmen und den eingeschobenen, kurzen, heftigen Ruck des Einatmens, der dem Schluchzen eigen ist. Grünewald gelingt also mit den Mitteln des Malers dasselbe, was das Wort «schluchzen» lautmalerisch so treffend wiedergibt.)

Maria ist weich wie Wachs. Die Kauernde ist, in Gebaren und Tücherfall, wie ein Schluchzen. Auch die Darstellung des Gekreuzigten nötigt den Betrachter zu einer solchen Wie-Analogie: sein Körper ist wie Tuffstein. Denn das Absterben der Epidermis wird mit höchster Aufmerksamkeit vorgestellt – ist es doch wieder ein Oberflächenproblem, nicht unähnlich dem der Reinhartschen Zeichnung (vgl. Kap.I) –, das Tote der Haut soll scharf unterschieden sein von den wachsrosa Gesichtern und Händen der Assistenzfiguren. Er gibt diese Haut gipsartig, kalkähnlich, der ganze Körper erinnert an trockenen Tuff, ist eben darum erstickte Atmung und völlig Leichnam – und wie sehr ist dies getroffen, denn nur Tuff hat unter den Steinen den Anschein von erstarrten Poren! Wenn Tücher am Kreuzstamm den Ausdruck des Schluchzens übernehmen und sehr viel sinnenzwingender formulieren können, als ein Gesicht es könnte, dann vermag jetzt ein Schamtuch (das die Bildmitte einnimmt) das Tote, Verkrustete, Erstarrte womöglich noch stärker auszusagen, als der Körper des Gekreuzigten selbst es vermag. Dieses Tuch ist wie von Gips durchtränkt und darin erstarrt, und es ist zerfetzt. Der ungewohnte Bildgedanke, das Schamtuch ausgezackt und zerschlissen zu geben, mag bereits auf den erwähnten literarischen Einfluß der hl. Birgitta von Schweden zurückzuführen sein⁴⁸ – Grünewald wußte ihn jedenfalls künstlerisch zu nützen und scheint auch begriffen zu haben, daß er Wirkungen durch Analogien steigern kann. Analog dem erstarrenden Körper erstarrt das Schamtuch; analog der schluchzenden Lippe beschreibt das Kopftuch der Kauernden die graphische Kurve des Schluchzens; beidemale zeigt es sich, daß die Analogie sogar eher stärker wirkt als die Aussage am natürlichen, üblichen Ort.

Damit, daß Grünewald nacheinander sagt: «Maria ist wie Wachs», «die Frauen am Kreuz sind wie Schluchzer», «Christi Leib ist wie Tuffstein», «das Schamtuch ist wie eine Gipskruste», «die Landschaft am Flusse ist wie Tränenschmelz» – damit bekennt er sich entschieden zur Wie-Analogie, der er in diesem Basler Stück sehr merkbar Tribut zollt. Das subjektive Gefühl wird nicht nur auf die Landschaft «ausgeatmet», was wir als eine Umkehrung oder zweite Möglichkeit der Perspektive zu begreifen suchten, sondern es wird nacheinander auch unbelebten Sachen wie Wachs, Tuff, Gips oder Tüchern überantwortet. Im Gegensatz zum regelrecht Perspektivbeflissenen, der alles, was in seinen Blicktrichter tritt, auf sich, auf seine Pupille bezieht, scheint Grünewald sich selbst umgekehrt auf alles zu beziehen. Die Brücken dazu sind die Wie-Analogien. Ein Zustand, ein emotioneller oder lebensmäßiger Tatbestand wird an etwas anderem, Fremdartigem erklärt. Das Aufmerken für Verwandlungen, das wir schon vor der Reinhartschen Zeichnung beschrieben haben (Kap. I), verdichtet sich hier zu einem eigentlichen Verwandlungs- und Verschiebewillen, der Physiognomisches nicht am Gesicht, sondern am Tuch, Leiblich-Seelisches nicht am Leib und in der Gebärde, sondern am Schamtuch oder an der Landschaft zur Sprache bringt, und so fort.

Die Wie-Analogie scheint Grünewald zu benutzen, um eine Sache nicht aus sich selbst erklären zu müssen. Vielleicht ist er davon überzeugt, daß eine Sache oder ein Wesen gar nicht aus sich selbst erklärbar seien. Damit eben wendet er sich von einer wichtigen und grundsätzlichen Gepflogenheit der Renaissance ab, die doch stets Beruhigung in sich selber findet, das Gesicht Gesicht sein läßt, mit der Gebärde diese selber meint und keinerlei Abstützung auf Requisiten nötig hat. Grünewald wirft sich auf anderes, bisweilen völlig anderes, kein Stoff scheint da zu gering, um nicht doch Analogieträger werden zu können.

Dies sei hier festgehalten, während erst später einsichtig wird, weshalb eigentlich und woraufhin diese Analogien statthaben. Man wird sich aber Rechenschaft darüber geben, daß die Wie-Analogie das Werkzeug aller «Expressionisten» ist. Die Kleider und Hände des Greco beispielsweise sind wie Flammen, die Bäume des späten van Gogh lodern wie Brünste, seine Blumen glühen und kreisen wie Sonnen – stets wird eines aus einem andern verdeutlicht, was sich bei van Gogh schließlich zu einem übermäßigen Fluktuieren steigert, Olivengarten und Sternenheer gleichermaßen auf Wanderschaft versetzt, Pilgerschaft, die sich nie in sich selber beruhigt noch aus sich selber erklärt. Expressive Kunst möchte man geradezu erkennen am Mittel der Wie-Analogie und das Nicht-Expressive (beispielsweise das Impressionistische oder erst recht das mehr und minder Klassische) entlang diesem Wirkungsmittel ausgrenzen.

Jedoch trifft zu, daß der Expressionist im allgemeinen die Neigung hat, in einem Werk jeweils nur *eine* Analogie herrschen zu lassen. Greco, um wieder ihn zu zitieren, neigt zum Appell von flammenverwandten, züngelnden Formen, die er verschiedenster Thematik aufzudrängen und aufzuprägen gedungen ist. Gerade daraus, daß nur *eine* solche Wie-Analogie regiert, ergibt sich die Stärke, Geschlossenheit, oft auch das Zwanghafte der Wirkung, die dem Expressionisten ohnehin selten ungelogen kommen. Der Grünewald der «Basler Kreuzigung» auferlegt sich hierin noch keinerlei Disziplin und greift appellierend aus in die Kreuz und Quere. Diesen Vorwurf darf man ihm nicht ersparen, obgleich das Werk einen vierzigjährigen Mann zum Urheber hat. Es ist eben ein Programmbild, voller Versuch und Verheißung, überladen mit Ansätzen, sich tangierenden und überschneidenden Problem-

richtungen. Selbst die Beschreibung dieses Bildes, das mag der Leser empfunden haben, kann nicht einen völlig natürlichen Folgegang finden und muß einen ungewohnten Weg durch die Bildbühne einschlagen, um nur wenigstens die drei Hauptprobleme einigermaßen getrennt vorbringen zu können. Wenn jeder Expressionist von Haus aus labil ist, im Sinne des Hingerissenseins, der Angleichung an Andersartigkeiten, dann ist es Grünewald in doppeltem Grade; sein Pinsel hat jetzt schon eine Registerfülle und eine Anpassungsgeschmeidigkeit, die fast beklemmend wirken, vorderhand jedenfalls eher als ein Überspringen von Manier zu Manier empfunden werden müssen. Zärtliche oder schlierige oder wächserne Schmelzmalerei geht über in eiskalten und hartesten Duktus (an der Rüstung), in Secco-Manier (am Gekreuzigten) und flammt dann auf im roten Schultertuch des Johannes, das in barocken Farbtemperaturen sich vordrängt. Der Klimawechsel ist ausnehmend brüsk.

Will man dennoch nach einem versammelnden Begriffe Ausschau halten, dann wird sich am ehesten die Neigung zum Umkehren und Verkehren hervorheben lassen: der epochengemäßen «einatmenden» Perspektive wird die «ausatmende» gegenübergestellt, der Sachlandschaft die Seelenlandschaft, der Existenzfigur die Analogiefigur. Ist es da übertrieben, das eben genannte Schultertuch des Johannes als eine Art von «graphologischem» oder psychologischem Nenner des Bildes, als ein Psychogramm anzusprechen? Es ist ein dreieckiges Tuch, dessen eines Ende über den Rücken hängt, die beiden andern über die Schultern nach vorne fallen bis unter das Knie. Außen hat es orangerote, innen weiße Farbe. Über den Schultern ist es zusammengedrängt und umgekrepelt, und dadurch wird die Innenseite jäh nach außen gekehrt, so daß Rot und Weiß wie Stichflamme und Eis zusammenzischen. Wir meinen nun, diese Farbwahl sei so heftig und verräterisch «überschüssig», wie das Umkrepeln und Herauskehren der Gegenseite verräterisch leidenschaftlich geschehe. Dieses im Bildganzen vorlaute Schultertuch kommt einem unbewußten Eingeständnis gleich und gibt klaren Aufschluß über die Seelenlage eines Mannes, der sich in mehrerlei Hinsicht mit der Epochenkonzeption in Widerspruch sah.

Eilfertige Betrachter haben denn auch einen «barocken» Grünewald zu erkennen geglaubt, wofür dieses plastisch wuchtige Tuch – das nicht fremdhändig übermalt ist, wohl aber vermutlich erst am Ende der Arbeit herausmodelliert wurde⁴⁹ – eine Handhabe bietet. So stehen wir vor dem eher fatalen Widerspruch, daß selbst schon der junge Meister als ein spätgotisch Verbliebener und als ein Proto-barocker zugleich angesprochen werden kann, und beides nicht ohne vereinzelte formale Belege. Das Rückverschieben und Vorverschieben auf der chronologischen Stufenbahn, das Rätselraten über Noch-Nicht und Nicht-Mehr nimmt damit einen mühsamen Grad an. Etwas kann nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn die Vorschläge sich so sehr widersprechen. Das Einordnungs- und Einstufungsgewissen der Kunstgeschichte hat sich im Falle Grünewalds bis heute noch nicht beruhigen lassen, und der Radikalvorschlag – einen Gotisch-Barocken in ihm zu sehen, der die Renaissance genialisch überspringt – klingt zwar verlockend, stellt sich aber im Fortgang durch das Lebenswerk als eine eher rhetorische Vorstellungsfigur heraus.

Was man nicht bedenkt, ist die Möglichkeit, den vermeintlichen Einheitszwang der Chronologie selbst für einmal in Zweifel zu ziehen. Daß es «Ein Geist» sei, wie Hegel sich ausdrückt, der die verschiedenen Momente oder Aspekte einer Epoche durchherrsche, somit eben den «Zeitgeist» hervorbringe und folglich auch die kunsthistorischen Stilstufen bedinge – dies ist unter Historikern eine

festen Vorstellungsform geworden, was nicht ausschließt, daß man sie von empirischen Sonderfällen her (wie Grünewald einer ist) immer wieder in frische Erwägung zieht. Muß einer sich entweder dem Zeitgeist fügen oder aber nach vorwärts oder rückwärts entlaufen? Das ist uns eine zu engbrüstige Alternative des historischen Denkens, die der Weite und Fülle der Verhaltensweisen zu Zeit und Leben nicht genug Atemraum bietet. Für Grünewald zumindest soll der Vorschlag erhoben sein, ihn – ohne jede voreilige Verquickung mit chronologischen Stufen – vorderhand einfach als Gegenspieler zu nehmen.

4. DIE ÜBRIGEN FRÜHEN WERKE

Arbeiten, die der um 1505 anzusetzenden «Basler Kreuzigung» vorangehen, gibt es wie gesagt nur mehr wenige, und unter diesen ist lediglich eine so erhalten, daß sie für stilistische Befunde ergiebig werden kann: die *Verspottung Christi* (Abb. 00) in München (Werkkatalog Nr. 1). Außer diesem Werk, mit dem man «Festland» betritt und Aussagen getrost darauf aufbauen kann, werden vor allem ein meisterhaftes *Bildnis* (Abb. 00) – das einen jungen Menschen, am Fenster sitzend, mit dem Messer die Reißfeder schneidend, darstellt – und der *Lindenhardter Altar* (Abb. 00) mit den 14 Nothelfern immer wieder in den Erwägungskreis gezogen. Es ist ein schöner Traum, in dem Knabenkonterfei von etwa 1480 (Werkkatalog Nr. 23) eine erste Selbstbegegnung des künftigen Meisters erkennen zu wollen; nach wie vor ist es aber weder stilistisch noch dokumentenmäßig gelungen, eine Brücke zum gesicherten Werk zu schlagen. Neidvoll blickt der Grünewaldforscher auf den Dürerforscher, der schon vom Dreizehnjährigen eine Selbstbildniszeichnung besitzt⁵⁰, eine wahre Morgenblüte von einem Werklein – aber was bei Dürer so früh schon den holdesten Grad der Bewußtheit erreicht, ist für Grünewald entweder gar nicht wahrscheinlich gewesen (kann er sich, in frühen Jahren, mit einer Porträtneugier, die viel mehr zu Dürer als zu ihm paßt, selbst betrachten haben wollen?) oder dann durch unfreundliches Geschick mit so vielem anderen untergegangen. Der Lindenhardter Altar (Werkkatalog Nr. 24) steht stilistisch schon spürbar in der Nähe dessen, was man als Formenart Grünewalds anzuerkennen hat. Aber der Gesamteindruck dieser Malerei «ist heute etwa mit einem erloschenen Auge zu vergleichen»⁵¹, denn die Oberflächen sind durch Mauersalze und Schimmelpilz zerstört, schlecht restauriert und durch Neubemalung entstellt. Deshalb mag man – auch bei wohlwollender imaginärer Rückübersetzung auf den einstigen Zustand – in der Zuschreibung über die Stufe einer Werkstattleistung nicht hinausgehen, übrigens auch darum nicht, weil das Datum 1503, das am Altar angebracht ist, diesen in eine schwierige Konkurrenzlage versetzt zur gleichzeitig entstandenen Münchner «Verspottung».

Die Münchner «Verspottung Christi» ist ein ungleich bravouröseres Bild als die nachfolgende «Basler Kreuzigung». Der Maler wagt, obzwar jünger, mit mehr Sicherheit und ausgesprochen königlich aufzutreten. Seine Vortragsart ist einheitlich; seine Einbildungskraft bringt vielerlei eigentümliche Gebärden hervor; die Komposition dieser Vielfalt ist dennoch streng und kräftig: ein Kreis faßt die vier Hauptgestalten so zusammen, daß deren Gebärden wie Speichen an einem sich drehenden Rad wirken. Der Arm des Zuschlagenden oben links, dem das flatternde Ausholen eines Dreschflegels eigen ist, versetzt diesen Kreis in Bewegung wie ein peitschender Stab den Reif.

Der Anschein sicherer Bemeisterung rührt davon her, daß Grünewald in dieser Arbeit noch gar nicht jenen Problemen begegnet, die ihn – zwei Jahre später, an der «Basler Kreuzigung» – aus der Fassung bringen werden. Vorläufig ist das Ziel begrenzt, und die bereitgestellten Mittel reichen aus, es zu erreichen. Eine «weiche» Diagonale (mit dem gepeinigten Christus und jenem etwas feist geratenen Beschwichtigenden) wird gegen eine «harte» Diagonale (mit dem Schläger und dem Strickgesellen) ausgespielt. Was aber soll das Spiel? Kreislauf der Schnödigkeiten dieser Welt, hilflose Beschwichtigung, dreiste Gemeinheit, Verkennung der wahren Wertordnung. Es ist eine vorzügliche psychologische Studie, die Schattierungen des Verhaltens sind – gemessen am Stand der Epoche und am Stand der deutschen Kunst – scharf und klug und aus reiflicher Lebensumsicht her differenziert. Und doch bewegt sich der Mann, der dieses Bild macht, vorderhand selber auch in einem Kreis: dem des bloßen Auf und Ab der relativen Güte und relativen Schlechtigkeit menschlichen Gebarens. Als Könnner weist er sich zwar aus, aber jener spezifischen Ratlosigkeit, die insgesamt die zweite Hälfte des deutschen 15. Jahrhunderts kennzeichnet⁵², vermag er sich doch nicht völlig zu ent schlagen. Es ist die Ratlosigkeit vor der Vielfalt psychologischer Anlagen, die man jetzt zu erkennen und zu unterscheiden gelernt hat, aber nichts mit ihnen anzufangen weiß. Das lamentierende Herzählen von Menschensorten und Charaktergattungen macht die künstlerische Krise dieser Jahrzehnte aus, zumindest was den breiteren Durchschnitt deutscher Kunst betrifft. Grünewald, obgleich sichtlich größer angelegt, tut in diesem Stück noch mit und weiß so wenig wie seine Zeitgenossen, wozu er denn einen derartigen Katalog der Charaktere nützen will. Er nützt ihn weder zur Steigerung des Gegensatzes zwischen Würde und Gemeinheit, noch vermag er die Szene zu einem schicksalhaften Vorgang zu vertiefen. Das Mitempfinden des Künstlers ist fraglos, aber es erreicht nicht jenen Grad – sei es der Steigerung, sei es der Vertiefung – wo sich einer mit Gesten der Hände und mit Verzerrungen der Gesichter nicht mehr begnügen kann, sondern wo er beginnt, in der Farbwahl selbst, im Faltenwurf selbst, in der Gewandung und in allem anderen Detail ebenfalls Beihilfe zu suchen zum Ausdruck dessen, was ihn bedrängt. Durchweg bleibt die Faktur unangerührt manierlich, die Farbwahl unangetastet freundlich hell – der Hebelarm der Wie-Analogie, der einem Tuch mehr Aussagewirkung verleiht, als ein Gesicht sie je haben kann, ist noch nicht gefunden. Die Wahl ist in diesem Werk noch nicht getroffen.

Es wäre deshalb immerhin denkbar, daß Grünewald vom hier innegehabten Stande des bloßen psychologischen Differenzierens aus weitergelangt wäre zu einem renaissancemäßigen Begriffe menschlicher Würde. Dann hätte er die Gestalt des gepeinigten Christus in die Mitte verlegen und die Bösartigen deutlicher degradieren müssen, um eine sichere Hierarchie der Werte zu erreichen. Die völlige Verzagtheit des kauern den Heilandes hätte er in diesem Fall wohl aufgegeben zugunsten einer freieren Haltung, das weiße, große Tuch über Auge und Stirn müßte er als unleidlich empfunden und alles daran gewendet haben, das kümmernde, verzagte Hinnehmen in ein würdiges männliches Erleiden zu verwandeln.

Diesen Weg hat er, was die «Basler Kreuzigung» deutlich erwiesen hat, entgegen aller im Epochen geiste liegenden Erwartung nicht eingeschlagen. Dennoch fiel die Entscheidung innert zwei Jahren, im Arbeitsfeld zwischen dem Münchner und dem Basler Werk.

Die könnnerische Manier wird ihm innerhalb dieser kurzen Zeit fragwürdig als eine zu frühe Fertig-

keit. Grünewald beginnt zu suchen, wohin er sich zu wenden und woraufhin er sich zu entfalten habe. Die «Basler Kreuzigung» wird, wie es sich gezeigt hat, hiefür der deutliche Beleg, das eigentliche Programm. Wie hätte er auf dieser Arbeitsstufe, zwei Jahre später, um 1505, das Thema der «Verspottung» durchgeführt? Sicher ist, daß ihm die bloße Bereitstellung verschiedener Menschensorten und Charakterarten jetzt schon nicht mehr genügt hätte. Wahrscheinlich ist, daß ihm die Anordnung im Kreis nun auch schon keine rechte Befriedigung mehr hätte bieten können. Er mußte doch aus dem Kreislauf der lediglich moralischen Unterschiedlichkeit herausgelangen – wenn nicht auf die Würde und auf die Existenzfigur hin, dann eben auf die Intensität und auf die Schicksalsfigur hin. So darf man sich eine zweite, spätere Fassung der «Verspottung» ausmalen als ein Werk voller Widersprüche zwar, weit weniger ausgeglichen und ausgeglättet, als die erste es ist, dafür von ungleich größerer Durchdrungenheit. Mit der Entdeckung der Wie-Analogie wären die Tücher und Gewänder und Utensilien jetzt «durchtränkt» von Stimmungsgehalten, und eben daraus rückwirkend hätte sich der einzelne psychologische Typus gesteigert und erhoben zur Schicksalsfigur. Darunter möchten wir, im Gegensatz zur renaissancemäßigen Existenzfigur, jene Gestalt fassen, die zu spüren gibt, daß sie unter einem mächtig waltenden Geschick steht, von dem sie ergriffen ist, dem sie überantwortet ist. Die schluchzenden Frauen, Maria, Johannes unter dem Kreuz des Basler Bildes sind erste deutliche Ansätze zur Schicksalsfigur. Der einzige vorausgehende und sehr schwache Ansatz, der sich in der «Münchener Verspottung» in der Tat schon findet, ist jener Zuschlagende oben links. Brust, Gesichtsausdruck und Arm sind da schon einem größeren Zug unterstellt, aber eben: es wird nur ein flatterndes Ausholen, das an einen Dreschflegel gemahnt, erzielt – die «Schrauben» sind noch nicht angezogen, im Einzelnen so wenig wie im Ganzen.

Nach der «Münchener Verspottung» (1503) und nach dem programmatischen Versuchsfeld und Versprechen der «Basler Kreuzigung» (um 1505) sind vom Wirken des wachsenden Meisters erst gegen Ende der Dekade wieder Beispiele erhalten: die beiden Standflügel des Heller-Altars, anzusetzen auf 1509–11. Diese Flügel bestehen aus je zwei stehenden Heiligen; die Diakonienstücke sind im Frankfurter Städelmuseum, die beiden erst neulich aufgefundenen Tafeln von weiblichen Heiligen in der Fürstl. Fürstenbergischen Sammlung Donaueschingen aufbewahrt. Von den Zeichnungen ist die Karlsruher Kreuzigungszeichnung von besonderem Belang und Rang; sie fällt in die selben Jahre, jedenfalls vor 1511 entstanden (zur Datierung und zur Basler Kopie dieser Karlsruher Zeichnung siehe Werkkatalog Nr. Z1).

Die *Karlsruher Kreuzigungs-Zeichnung* (Abb. 00) bestätigt zunächst jene Empfindlichkeit Grünewalds für Oberflächen, die wir erstmals vor der Reinhartschen Zeichnung (Kap. I) zur Sprache brachten. Der Leib des Leidenden, vor allem die Gegend der Schultern, des Untergesichtes und des Brustkorbes, ist mit flaumzartem Stift nuanciert, mitunter geradezu hingeschmeichelt, so daß man von einer verzärtelt subtilen Meisterschaft im Hinhorchen und Abtasten reden möchte. Jedenfalls scheint die mühelose anatomische Kenntnis und Sicherheit im Modellieren überschüssigen Spielraum freizugeben, der zu einer das Selbstgenießerische schon streifenden Nuancenstufung gebraucht wird.

Allein, an kraftvollen und beherzten Gestaltungsgedanken, die derartige Subtilitäten in ein Spannungsfeld bringen, fehlt es erst recht nicht. Gerade weil die Schulterachse und die Hüftachse in der

Art des Kontrapostes schräg gegeneinander versetzt sind – was einen rhythmischen Wechsel im Sinne der Renaissance intoniert –, wird die starre, wechsellose Parallelführung der Beine, als eine Stockung dieser Rhythmik, doppelt empfunden. Leben mit seinen Atemzügen gerät hier buchstäblich ins Stocken, die zueinander gedrehten Knie und die aufgesträußten Zehen sagen es aus. Wer den Meister zunächst für einen Augenblick der selbstgenießerischen Nuancenstufung – und vor einem solchen Thema! – bezichtigen wollte, gibt das bald auf: um zu erkennen, daß Grünewald so, mit so melodischem Anklang, nur das nötige Gefälle erzeugt. Denn alle übrigen Regionen der Zeichnung wenden sich vom Schönheitlichen in einer singulären Art ab. Das Schamtuch ist ein ausgefranster Fetzen, wie zum Spott noch halbwegs symmetrisch geordnet. Man suche nach Parallelen in der gleichzeitigen Kunst, man wird sie nicht finden; denn die Renaissance hat – das wird man erst gewahr, wenn einer nicht mittut – durchaus das Perfekte, das Vollständige sowohl der Sachen wie der Wesen bevorzugt. Ein Raffael, ein Tizian, ein Dürer mit einem derart zerschlissenen Tuch: nicht denkbar, weil Verstoß gegen Würde und Anstand, gegen die Anmut auch⁵³. Daß indessen der Anspruch weiter geht, nicht haltmacht bei der Darlegung von Zerfallszuständen, erweist sich an der eigentümlichen, so prachtvollen wie ungewohnten Wiedergabe des Holzes. Er zeichnet ein unfertiges, nur roh zubehauenes Kreuz. Er notiert die Rindenrisse, die Holzwarzen, neben der linken Fessel des Gekreuzigten auch einen Aststumpf: eine erfolglose Bildung der Natur, jämmerlicher Ansatz zu einem Wachstum, das nicht gediehen und in Mißlungenheit verblieben ist. Vor allem aber schildert er die Axthiebe mit beflissener Genauigkeit, wie sie in die Rinde dringen und das weiße Holzfleisch bloßlegen: trotz dem trauervollen Gesamtthema wird hier eine Lust am Handwerk spürbar, eine Lust am Zugreifen, Umbilden, am Überführen von Naturgegebenheit in Werkform, die zu den primären Freuden und Lebensbestätigungen des Menschen gehört. Die Wie-Analogien der «Basler Kreuzigung», mit ihren Betonungen des Wachsartigen oder des Tuffartigen, haben schon deutlich genug erwiesen, wie sehr Grünewald die Eigenheit bestimmter Materialien anzusprechen versteht. Die Karlsruher Kreuzigungszeichnung bestätigt diese Gabe. Der Künstler entdeckt jetzt Holz und zeichnet es in seiner Eigenart aus.

Die handwerksgerechte Beobachtung roh zugeschlagenen Holzes hat ihm dann, erstmals nachweisbar in dieser Karlsruher Zeichnung, einen Bildgedanken eingegeben, der durch den ganzen Schaffensweg hin wichtig bleiben wird: die Deformierung des Kreuzes. Hier steckt er, künstlerisch großartig folgestreng dem Materialerlebnis von Holz gehorchend, die beiden Kreuzarme durch das ungeschlachte Loch im Stamm, und zwar so, daß sie einander überlappen, wie etwa ein Bergbauer das mit seinen Zaunlatten macht. Dem Perfekten, dem aus tieferer Notwendigkeit für das Zeitalter große Bedeutung zukam, wird das möglichst Imperfekte gegenübergestellt. Wenn das zerschlissene Schamtuch den Altersstand eines Dinges darstellt, dann das Kreuzholz den Früh- oder Rohzustand.

Grünewald scheint das Überalterte sowohl wie das Ungeschlachte, noch nicht Geschlichtete, halbwegs Brachliegende jener mittleren Idealität der Vollendung (die seine Kollegen faszinierte) unter allen Umständen vorzuziehen. Die Karlsruher Kreuzigungszeichnung ist ein doppeltes Gegenpostulat. Dem Perfekten werden das noch nicht und das nicht mehr Vollständige entgegengehalten. Hatte aber das Zeitalter, wie eben behauptet, eine tiefere Notwendigkeit zu seiner Liebe für Perfektion? Nur das vollführte, fertig ausgearbeitete Zeug oder Ding – ein sorgsam gearbeitetes Möbel, ein blinkendes Gefäß, ein blank polierter Innenraum, in unserem Fall ein sauber gehobeltes Kreuz – kann

einige tröstliche Hoffnung geben, daß Dauer vor Vergänglichkeit gehe. Bringt man ein solches Zeug oder Ding in geschlichteten Zustand, nähert man es der geometrischen Idealform an, so ist damit nicht nur die Macht der Menschenhand über den Naturzufall beteuert, sondern erst recht Anwartschaft auf langen Bestand, auf solide Dauerfestigkeit erreicht. Dies muß der Grund und wahre Anlaß sein zu jenen Perfektionismen, die seit Jan van Eyck in der nördlichen Malerei eine hartnäckige Vorliebe genießen, anfangs im Glanz der Inständigkeit groß, später bieder und kleinlich und auch ängstlich vorgetragen, immer aber aus Not und Sorge vor Vergänglichkeit. In der Epoche Grünewalds vollends ist der Perfektionismus eine unabdingbare Stufe zur Höhe des Klassischen geworden – denn wer wollte den «Augenblick als Ewigkeit» wahrscheinlich machen können, ohne nicht auch schon den Dingen und Utensilien ringsum eine vertraueneinflößende Daueraspiration abgewonnen zu haben?

Hiergegen steht Grünewald in dieser Zeichnung zum erstenmal auf, und sein Gegenpostulat läßt an Gründlichkeit und künstlerischer Konsequenz nichts zu wünschen übrig. Man wird dabei nicht übersehen, daß die Hochschätzung und der Kunsteifer der Epoche nicht ohne Grund gleichermaßen der Perspektive wie der Perfektion galten. Die Perspektive sucht räumlich, die Perfektion sucht zeitlich jenen günstigen Anblick oder Augenblick, der meistmögliche Dauer verbürgt. Man will die Sachen und Wesen unter jenem Aspekt der Zeit oder des Raumes darstellen, der sie in Gänze leuchten läßt. Nur wenn sie ganz sind, ist Verlaß.

Grünewald trifft daher mit seinem Gegenpostulat auf eine empfindliche Stelle des Epochenbewußtseins. Was er hier vorträgt, ist nicht lediglich mehr ein Ausschwärmen in anderen Richtungen, vielmehr schon eine Gegenthese zu einer These. Die «Schrauben» sind angezogen.

Grünewalds widerspenstige Haltung zur Zeitauffassung der Renaissance hat ihm nicht nur zwei so unerwartete Funde wie das «überalterte» Schamtuch und das «junge» Holz eingebracht. In den selben Jahren hat er überdies auch gesagt, was *er* unter einem «Augenblick» versteht. In der einen der beiden *Frankfurter Diakontafeln* (Abb. 00; Werkkatalog Nr. 3 und 4) ist Cyriakus gegeben, wie er der Prinzessin Artemia den bösen Geist austreibt. Die Gelegenheit wird Anlaß zur Fixierung eines Momentes, den die Künstlerkreise der Renaissance nicht nur als deplaziert, sondern womöglich als falsch gewählt zu beurteilen allen Grund gehabt hätten. Diokletians Tochter, die knieende Prinzessin, ist vom bösen Geist besessen, der sich in epileptischen Starrkrämpfen äußert. Sie wird im Bildeck als eine «an den Rand gedrängte Existenz»⁵⁴ vorgestellt; der Diakon drückt mit dem Daumen auf ihr Kinn, zieht mit den Fingern zugleich an der um den Hals gelegten Manipel, so daß Druck und Zug eine heftige Spannung bewirken, welche sich ausprägt in einer eigentümlich rückgezwängten Haltung des Kopfes. Das ist der sogenannte Nackenknick, den Wilhelm Fraenger scharfsichtig und scharfsinnig durch Grünewalds Werk hin verfolgt hat⁵⁵. Ein armes, kleines, asymmetrisch angeordnetes Geschöpf mit gespreizten Fingern und verkrampftem Gesicht von einem mächtig großen Mann in lauernder Gemütsruhe traktiert – welch ein Moment! Es ist ein Ruck, nicht ein Augenblick, und nicht ohne Grund knistert es gewitterheiß in den Gewändern des Diakons: als Widerhall des plötzlichen Geschehens fährt es wie Blitzezucken durch die Falten der Kasel.

Das Gleichschwer der Renaissancekomposition mußte mißachtet werden, statt dessen sind die Gewichte schräg ausgewogen, die kleine Prinzessin formal gegen das große Buch des Diakons ausgespielt.

Warum mußte es mißachtet werden? Weil die Vergangenheit und die Zukunft der Prinzessin keineswegs im Gleichgewicht stehen, die eine ist böse, die andere gut. Da geht es nicht wie Atem, gleichmäßig auf und ab, und die Beseligung der Wiederholbarkeit fehlt. Vielmehr geschieht ein einziger, einzigartiger Moment, der alles wendet. Leben wird gezeigt als mögliche wunderbare Verwandlung, also nicht als Symmetrie zwischen Gewesenem und Künftigem, sondern als Asymmetrie. Deshalb konnte für Grünewald auch die Symmetrie einer Dreiecksanlage kompositorisch nicht in Betracht fallen.

Die Renaissance insgesamt war unlustig auf derartige Kontrastaffekte. Vordringlich darum, weil durch sie die Kontinuität, die «Dauer im Wechsel» in Frage versetzt war.

Auch die gänzlich hilflose Stellung der armen Prinzessin hat wohl viel Beachtung, aber wenig Beifall gefunden. Ein Menschengeschöpf kann man nicht schlimmer treffen als mit diesem Nackenknicken, das noch den Stärksten hinfällig macht: erstens weil die Stränge der Nerven und des Blutes an dieser Stelle heikel bloß liegen – Grünewald hat damit eine andere «Achillesferse» am Menschenleib entdeckt –, zweitens weil der mit Gesicht und Händen so einseitig nach vorn orientierte Körper durch solche Hintüberbeugung völlig wehrlos wird. Da war nun einer Gestalt jegliche Umsicht genommen, und jede Würde der Selbständigkeit und Selbstgewißheit war in den Wind geschlagen. Man darf Raffaels «Vertreibung des Heliodor» und den «Borgobrand» im Vatikan absuchen auf einzelne Körpermotive und Heliodor selbst in Vergleich ziehen, der am Boden liegt mit dem geraubten Schatz, über sich den göttlichen Reiter herangestürzt, der ihn gleich mit den Hufen treffen wird, ein Mann in höchster Not, dem sich alles ins Böse wendet: «seine Begleiter brüllen, er selbst behält auch in der Erniedrigung Ruhe und Würde»⁵⁶. Raffael hat also selbst in diesen beiden am meisten dem Schreck und dem scharfen Moment zugewendeten Werken keineswegs auf derart entwaffnende Gebärden gegriffen. Dennoch hätte er mehr Grund gehabt, denn Heliodor wird erniedrigt, dagegen Grünewalds Artemia erhöht und befreit.

Raffael wußte wohl, weshalb er selbst dem Tempelräuber Heliodor «in der Erniedrigung Ruhe und Würde» beließ. Sollte der für ein Bildwerk gewählte Augenblick stellvertretend sein für erhebliche Dauer, dann mußten Plötzlichkeiten, Umbrüche, ruckartige Wandlungen und letzten Endes sogar Bekehrungen tunlich gemieden werden, weil sie alle eine Asymmetrie zwischen Vorher und Nachher provozieren. Für eine Geschichte wie die der Vertreibung des Heliodor mußte deshalb ein kompositioneller Ausweg gesucht werden, in die Mittelachse durfte so etwas nicht platziert sein; Raffael ließ also die Bildmitte leer und schob das heftige Ereignis an den rechten Rand, damit es weder den Anfang noch die Hauptsache ausmache, sondern lediglich den Schlußpunkt.

Die zweite Diakonentafel (Abb. 00) ist Laurenzius gewidmet, der als Märtyrer auf dem Rost sein Ende fand. Obgleich hier gar nichts sich ereignet – ein Heiliger stellt sich dar mit seinem Attribut –, geschieht nicht weniger als auf der Nachbartafel. Solche Beschränkungen im Motiv scheinen jetzt schon dem Meister keinen Kummer mehr zu machen, denn auch der Auftrag: es mußte eine Grisaille sein, hindert ihn nicht, aus dem Grau in Grau eine lebhafteste, wandlungsdichte, vielgestufte Farbwirkung zu gewinnen. Nur wenige Jahre sind vergangen seit dem großen Aufwand an zappelnden Gebärden für die «Münchner Verspottung» – jetzt genügt dem Meister ein Tuch, um an bloßen Faltenzügen eine volle Lebensmeinung vorzutragen.

Der Basler Versuch mit der Wie-Analogie trägt schon Frucht. Wenn in der Basler Kreuzigung ein Tuch zu einem Schluchzen geformt wurde, so war das eine Vorstufe zur Laurenziustafel, wo nun Stoffbuckelungen, Mulden und Schattentäler eine geradezu monumentale Landschaft abgeben, und diese Landschaft aus grauem Textil ist nicht minder «Paysage d'âme» als die vorausgehende Basler Flußbreite. Vom thematischen Auftrag her mag es sich darum gehandelt haben, zwischen dem Heiligen und seinem Attribut eine kompositionelle Brücke zu schlagen – allein, das war ein harmloses Problem, das sich auf hundert Arten hätte anstandslos bewältigen lassen. Für Grünewald (und damit erweist er sich zum erstenmal über die Experimentstufe hinaus als ein voller Künstler) wird der geringe Anlaß zur Gelegenheit, in «ornamentaler», oder genauer: in abstrakter Art auszusagen, was ihn bewegt. Offenbar war er sich auch selber klar darüber, wo im Bilde der Hauptakzent liegen, wo im Auftrag für ihn die Chance liegen mußte, sonst hätte er ja nicht mit dieser unumwundenen Freiheit die große Fläche und das meiste Licht den Tuchtälern vorbehalten.

Das Stand- und Fußfassen des Laurenzius ist nachlässig behandelt, der Fuß tritt an einer unerwarteten Stelle aus den Gewändern, im übrigen setzt sich das Kleidergefält durchaus über die darunter verborgenen Körperformen hinweg. Aber ein großer Wind scheint in diesem reglosen Bildraum anzuheben, eine heimliche, durch nichts verursachte Bewegung, die das Stoffgefälle auf den Rost zu drängt, und der Diakon selber, mit schräg geneigtem Kopf und schräg vorgestelltem Bein, ist der miraculösen Flutung unterstellt. Als wären es getriebene Wasser, wallen die Tuchmassen zu einer Woge, die, mit dem Gischt des Fransenbehanges, über die Rostlatte schlägt. In dieser rätselvollen Bewegung der Kasel spricht eine Seele sich aus – jede andere Rechtfertigung bliebe konstruiert. Sehen wir näher zu, wie sie sich ausspricht!

Ein tief schattendes Tal (*A*) geht von der gestickten Halsborde aus, ein zweites von dem die Schrift haltenden Unterarm (*B*), beide führen im Sichelschwung auf den Rost zu. Zwischen diesen beiden Markierungen wird die «Woge» ausgelöst, und zwar an den Stellen *a*, *b*, *c*. Diese drei Stellen haben bemerkenswerterweise jeweils die Form von Dreiecken, und jedesmal wird der Faltentriangel auf andere Art aufgelöst. Bei *a* sprüht ein nahezu gleichseitiges Dreieck an der Spitze auf, bei *b* öffnet es sich so, daß eine Zangenform entsteht, bei *c* ist es schon ausgerundet, als stünde es in eiligerem Wasserzuge. Die Faltenstachel und Faltengrater dieser aufgelösten Dreiecke strömen zusammen und nehmen gemeinsam den Schwung zur Woge über den Rost. Die Überwallung erhält, wie gesagt, einen gischtenden Anschein durch den geistreich umempfundenen Fransenbehang. Eigentliche Wirbelbilder und Wasserformen tragen die bei *d* ausklingenden und abrinnenden Falten.

Es wurde bei der Cyriakustafel schon angetönt, daß dem gleichschenkligen Dreieck für die Malerei der Renaissance eine besondere Würde zukommt. Es ist die Kronform oder das Paradigma der Epoche; kaum eine Komposition (beispielsweise von Raffael), die nicht ihm eingeschrieben ist, aus Gründen der Symmetrie wie der Steigerung – und daß dies immer temporal so gut wie räumlich zu verstehen ist, möchte aus vorangegangenen Bemerkungen einleuchtend sein. So darf man Grünewalds Variationen über das Dreieck und dessen Auflösung aus einem epochenmäßigen Zusammenhang her begreifen. Das Dreieck, nebst dem Kreis (Madonna della Sedia!) das Grundzeichen des Stillehaltens, der Beruhigung, des Ausgleichs, des Einklangs und zugleich aber auch der gradweis emporführenden, rucklosen Steigerung: dieses Dreieck wird in der Faltenlandschaft überall einer «unterirdischen»

Wallung und Abdrift ausgesetzt. Als stillehaltende Form kann es sich gar nicht behaupten in der allgemeinen Flutung, die fortschwemmt und fortsaugt zur überschäumenden Woge hin. Wer vergleichen will, wie ruhige Stofftriangel aussehen, Formen ohne Sog und Sucht, der halte dagegen Albrecht Dürers Aposteltafeln, vor allem die rechte mit Paulus und Markus, neben Grünewalds Laurenziusdarstellung! Der Vergleich hat mehrere Anhaltspunkte: beidemale eine männliche, aufgerichtete Gestalt, ein Kämpfer des Christenglaubens (Apostel Markus, Märtyrer Laurenzius), dargestellt beidorts mit der Schrift, die mit der Hand gefaßt, mit dem Unterarm getragen ist. Jedoch für Dürer wird das Buch zu einem flachen, festen Quader, muß ganz geschlossen sein in der Form – für Grünewald wird es zum dutzendfach aufgeblätternen Folianten, dessen Umrisse wie Wellengekräusel ziehen, über Hand und Arm nach links und nach rechts sich ergießend, weich anzufühlen im Einband und im einzelnen Pergamentblatt. Nicht minder entgegengesetzt als die Darstellung der Bücher gerät den beiden Meistern die Anlage der Hauptfalten in den Tüchern. Während Nithart, wie wir eben beschrieben haben, die Dreiecke (a , b , c) durchweg aufsprengt und auflöst, um von ihnen aus zum Schwung der Woge auszuholen, stößt Dürer (ungleich geometrischer, winkelstrenger in der Linie) vom Buch (d') aus in drei Richtungen in das Tuch, mit blitzartigem Zucken, und dieses Zucken findet seine Ruhe erst in und durch Dreieckformen (a' , b') oder in und durch Abwandlungen des Dreiecks (c'). Ist für Nithart das Dreieck nur Ausgangspunkt, offenbar nur zum Überwundenwerden da, so ist es in diesem Spätwerk Albrecht Dürers jeweils der Endpunkt, die Erfüllung der Bewegung. Dürer stößt vom bildwichtigsten Ort (d') aus in drei Dreiecke vor, deren Basis wie ein Pufferboden oder Widerlager empfunden ist – Nithart sprengt seine Dreiecke auf, für ihn sind sie Beginn, nicht Ziel, er vereint die Faltenströme und lenkt sie weiter an einen abgelegenen Ort (d'). Was Dürer der Stoß, ist Nithart der Sog.

Doch das mondhaft blasse, reglose Gesicht des Nithartschen Diakons über allem diesem weiß nicht Bescheid. Es ist, als wären mit dem Gesicht und mit der Kasel zwei verschiedene Ebenen der selben Person dargestellt, eine bewußte und eine unbewußte. Deshalb besteht alle Ursache zur Behauptung, hier läge ein erstes umfassendes «Selbstbildnis» Grünewalds vor, zwar keineswegs in den Gesichtszügen, aber im Verhältnis zwischen dem versonnenen Gesicht und dem aufgewühlten tieferen Bezirk, der hier als Faltenlandschaft zur Darstellung kommt. Der Gegensatz zwischen schläfriger Versonnenheit und Aufgewühltheit steht nun allerdings einem Mann, der mindestens die Vierzig, wenn nicht schon die Fünfundvierzig überschritten hat, einigermaßen seltsam an. Sein Bild ist ein Meisterstück, ist unter den besprochenen Gemälden das erste volle Meisterstück, stark genug, einen Ruhm zu begründen – aber ein reifes Werk im Sinne klarer Ziele ist es dennoch nicht. Die Dämmerpräsenz im Gesicht und die erregte Wachheit im Tuch bilden einen Gegensatz, der eigentlich typisch wäre für Jugendwerke, nicht für solche der mittleren Jahre.

Wohin denn, an welche Küste soll die Woge schlagen? Diese Frage wird man sich an einen Künstler in gereiftem Alter zu richten getrauen. Grünewald kann uns den Bescheid nicht geben. Das Bild ist eine Verheißung, nicht eine Ankunft. Man spürt, daß dem Maler vieles erst bevorsteht – er scheint zu den Spätlingen zu gehören, die ihr entscheidendes Wort erst im fünften oder sechsten Lebensjahrzehnt vorzubringen haben.

Die im Jahre 1951 als Grünewald-Werke erkannten und in die Fürstl. Fürstenbergische Gemälde-

galerie Donaueschingen übernommenen beiden *Tafeln von weiblichen Heiligen* (Abb. 00), einer Elisabeth von Thüringen und einer unbekannten (Hl. Lucia?), stehen in unmittelbarem Verband mit den zwei Diakonentafeln (Werkkatalog Nr. 5 und 6). Die von Christian Altgraf Salm durchgeführte Untersuchung ergab, daß die Nischenfigur der Elisabeth bündig unterhalb Laurenzius, die Nischenfigur der anderen Heiligen bündig unterhalb Cyriakus angebracht war⁵⁷. Damit ist nun das volle Bild von Grünewalds Mitarbeit am Dürerschen sog. Helleraltar (Thomasaltar der Frankfurter Dominikanerkirche) zurückgewonnen und der Anordnungsgedanke der vier Grisailen – die als zwei schmalhohe Standflügel gruppiert waren – überblickbar. Eine gewisse Trübung mischt sich allerdings in die Freude über den beträchtlichen Gewinn, denn der Erhaltungszustand der Donaueschinger Tafeln kommt jenem der Frankfurter Diakonenbilder nicht gleich. Sie wurden «von einem Restaurator durch Retuschen dem Zeitgeschmack der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angepaßt⁵⁸». Diese Retuschen (Einzelzüge der Übermalung siehe Werkkatalog) wirken sich insgesamt aus als ein falscher Beiklang von Biedermeierlichkeit und milder Romantisierung, der beim Vergleich mit den reiner erhaltenen Diakonentafeln sogleich spürbar wird.

Dennoch sind die einzelne Gebärde, der Faltenzug der Gewänder, die Nischenkomposition und der Pflanzenschmuck unverändert belassen, so daß diese beiden immerhin behelligten Werke doch genau den Stand der Absichten und Probleme bezeugen, wie ihn Grünewald bei der Darstellung des Laurenzius und Cyriakus hat. Die Gesamtanlage der vier Tafeln beruht auf dem Gedanken diagonaler Verschränkung. Die beschriebene Abdrift und Wallung der Laurenzius-Gewandung (oben links) findet Anklang und Echo im Haar der «Lucia», durch das ein Wind zu fahren scheint, und auch in der hundertfachen Fältelung ihres plissierten Tuches (unten rechts). Die lauernde Ruhe des Cyriakus (oben rechts) erfährt eine zartere, stillere Spiegelung in der wartend hinsinnenden Miene und Gebärde der Elisabeth (unten links). Was bei den isoliert betrachteten Diakonentafeln noch als Sonderfall erscheinen konnte, erfährt durch die wiedergefundenen Ergänzungsbilder klare Bestätigung und Befestigung des Eindrucks. Das Motiv des überwallenden Tuches, an das wir unser Augenmerk hefteten, wird sekundiert und bereichert durch das – wiederum gegenständlich nicht erklärbare – Motiv der wallenden Haare, die in einem geheimnisvollen Sog stehen, und noch der Palmwedel in der Rechten der «Lucia», der sich in die Nischenwölbung schmiegt, gehört dem selben Formenbedarf zu, denn die Fiederung ist aufgespreizt und auslangend, sie ähnelt unruhig suchenden Fühlern. – Die Frauenkleider durchweg plissiert zu geben, ist ein kennzeichnend Grünewaldischer Gedanke; die Liebe zum Zahllosen, Unzählbaren bezeugt sich darin erneut, wie sie sich in der Winterthurer Zeichnung (Kap. I) erwies, wie sie sich auch in den Zeichnungen der hl. Dorothea⁵⁹, der hl. Katharina⁶⁰ und in der 2. Studie zur Verkündigungsmaria⁶¹ erweist.

Die wenigen auf unsere Tage gebrachten Arbeiten aus dem Frühwerk bezeugen, daß Grünewald mit Folgestrenge suchte, denn Raum und Körper, Zeit und Bewegung – also die vier Hauptelemente des bildlichen Darstellens – hat er gleichermaßen mit eigener Konzeption zu durchsetzen vermocht. Den Raum versuchte er mit der ausatmenden Perspektive umzugestalten. Die Körper erhielten durch die Wie-Analogie neuartige Prägnanz. Die Zeit wurde gefaßt unter Frühformen und Verfallsformen. Damit konnte das Schema der Perfektion umgangen, zudem mit einer besonderen Art von ruck-

haftem Moment ergänzt werden, der die Asymmetrie zwischen Vergangenem und Künftigem deutlich zum Ausdruck bringt. Schließlich trat, in der Laurenziustafel, sekundiert von der «Lucia»-Tafel, eine Bewegtheit ohne deutlich erkennbares Ziel, als ein gedrängtes Hinwegwollen zutage, das zusammenfassend deutlich macht, wie sehr Grünewald jetzt schon dem renaissancemäßigen Stillehalten ein anderes Lebensgefühl entgegenzusetzen hat.

So sind die Werkmittel bereitgestellt, für räumliche wie für zeitliche Belange! Was aber taugen sie, solange das Ziel der Aussage verschwommen oder gar entzogen bleibt? Meister Mathis hat diese Lage empfunden. Beweis dafür ist das nächste Werk, das Haarlemer *Klein-Kruzifix* (Abb. 00; Werkkatalog Nr. 7), das sich jetzt in der Washingtoner Nationalgalerie befindet. Es ist die letzte der noch zum Frühwerk gehörenden Arbeiten. Die Erregung über den Sog oder Schub geheimnisvoller Art, der sein Schaffen befallen hat, erreicht jetzt für Nithart mühsam ertragbare Grade. Die Ungewißheit scheint ihn zu einer Herausforderung zu nötigen. Der Maler will wissen, woran er ist, er hat sein Verhältnis zur Weltwirklichkeit endlich zu bereinigen. Wieder ist es nicht Zufall, daß er das «Ultimatum» – an sich selbst und an die verschleierte Wahrheit zugleich gerichtet – vor dem Thema der Kreuzigung stellt. Das Kreuzigungsthema hat für Grünewald offensichtlich hermeneutische Kraft, was sich noch mehrfach bestätigen wird. Das «Klein-Kruzifix» ist ein solches Ultimatum, mit allen Merkmalen überhitzter Dringlichkeit und zugleich fataler Experimentiersucht.

Weil das «Klein-Kruzifix» besonders schlecht erhalten ist, muß es mit Vorsicht interpretiert werden. Indessen helfen die vielen erhaltenen Kopien und die sorgfältige Restaurierung von 1938 (vgl. Werkkatalog), das Eigenhändige vom Zugefügten mit einiger Sicherheit zu scheiden, so daß Aussagen verantwortet werden können. Naturgemäß sind die Kompositionsweise und die Linienführung am zuverlässigsten bewahrt, während die Beurteilung der Farben heikel ist. Geht man somit von der Art der Linienführung aus, drängt sich das Zackenreiche, Zipfelige, Zerrissene der Umrisse auf. Nichts darf ganz bleiben, das Schamtuch ist zerfetzter denn je, die Tücher der Maria und des Johannes sind allenorts ausgefranst, beschädigt und durchlöchert. Das Ausgemergelte der Körper und Gesichter wird dadurch zu einem allgemeinen Verfallsgrad ausgeweitet, frühe und frische Zustände der Sachen oder Wesen sind strikte ausgeschieden – das Gegenspiel zwischen Jugendstadien und Altersstadien, das ein Hauptereignis der Karlsruher Kreuzigungszeichnung darstellt, ist hier preisgegeben. Um so üppiger dürfen die Übergriffe und Wie-Analogien wuchern; selbst die Landschaft wird in den Altersstand versetzt, nämlich im Sinne schauerlicher Erodiertheit und Öde. Die Felsen sind zerklüftet und zerfressen, wie nur «altes» Gestein es ist, und der größte Brocken, rechts über dem Haupt der Maria, ist wie ein Hackbeil oder Schafottmesser umrissen – Analogien eines hektisch herausfordernden Geistes.

Wer Felsen zu bedrohlichen Fallbeilen umgestaltet, kann auch unter den menschlichen Verhaltensweisen nur noch äußerste Grade wählen. Magdalena öffnet den Mund und schreit heraus; Johannes knickt seine gefalteten Hände querwinklig ab; Maria härmt in einer Schneckenspirale des zerschlitzten Tuches. Wo ist die schöne kühne Woge der Laurenziustafel, von geheimnisvoller Kraft über den Rost gedrängt? Hier scheint nun alles einem vorzeitigen Ende zugetrieben, die große, vielversprechende Bewegtheit abgeknickt und in Harmesspiralen eingerollt, im übrigen jedes Ding und Wesen zerklüftet und abgewetzt bis zur Unkenntlichkeit.

Das Faktum des Todes wird mit solchen Grenzgebärden – dem Schrei und der ringenden Zerquältheit des Gebets – zwar umdrängt, aber gewiß nicht geklärt. Dieser Gekreuzigte stirbt schwer und schlimm, in einer Umgebung, die in jeder Form einen Zustand verrät, der selber auch am Rande ist; das Bild ist ein fieberhaft zusammengetragenes Inventar äußerster Zustände. Diese Herausforderung durch konsequente Zerschleißung tut indessen nicht einen Weg auf. Eine Lösung im Sinne neuartiger Komposition etwa oder im Sinne neuer Bezüge zwischen Christus und den Assistenten hat sich nicht eingestellt; niemand wird groß an diesem Leid, das Bild findet kein Pathos, es geschieht nichts zwischen den Leidträgern und dem Gekreuzigten, keine Spiegelung, keine Steigerung, keine Wechselwirkung. Es scheint – für Grünewald – alles zu Ende, falls das Ende des Menschensohnes so ist. Die «Guillotine» des Felszackens ist das wahre Merkmal dieser Arbeit – eine sehr schnelle und brutale Abrechnung mit Menschenbelangen.

Das Ultimatum, ausgelöst durch verzerrte und sich selbst verzehrende Altersformen, ist fehlgeschlagen, hat nicht zu einer Auskunft geführt. Der prächtige Ansatz zu wallender Flutung scheint mitten im Aufruhr erstarrt, vergleichbar einer chemischen Lösung, die übereilt kristallisiert. Die Prognose für Grünewald steht in diesem Augenblick des Schaffens nicht gut. Auf dem Punkte angelangt, wo hinreichende und ganz selbständige Werkmittel – deren Entstehung wir aufmerksam verfolgt haben – ihm zu Gebote stehen, überzieht er gleich schon die Wirkungen und legt sie alle nur auf die eine Idee der Verfallsformen an. Es ist eine trotzige Sorte von Genialität, die sich da äußert. Sagen kann er, scheint es, was ihm nur beliebt; der großartig folgerichtige Gedanke des Fels-Messersacks beweist die mühelose Mitteilungsgabe. Aber man mag sich nicht abfinden mit einer so dürftigen Auskunft über die Schwelle zwischen beiden Reichen, heißen diese nun Diesseits und Jenseits oder aber Diesseits und Leere. Denn in beiden Fällen, auch im schlimmeren und hoffnungslosen, würde erst der Einbezug von Lebenskräftigem ein währsames und taugliches Bild von Menschenexistenz ergeben. Die Versteifung auf bloße Verfallsintensitäten demaskiert zwar, aber sie begreift zu wenig ein, erreicht darum keinen grundsätzlichen Anspruch. Gewiß ist es möglich und jedenfalls erstaunlich illusionslos, Sterben als Niedersausen eines Fallbeils zu geben. Aber die Frage ist dann, wie reich und wie kräftig sich Leben entfaltet *vor* diesem Messerschlag. Wenn lediglich zerschlissene Wesen und Sachen davor gelangen, bleibt die Kontrastwirkung aus, so daß weder Tod an Leben noch Leben an Tod sich steigernd deutet.

Außer den Fackelbränden garstiger und hektischer Leidzudringlichkeit ist nur ein einziger Fund in dieser Arbeit gelungen, der, wenn auch scheinbar bescheiden, doch den Ausweg aus der Notlage vorbereiten wird. Es ist der Einfall, das Kreuzholz biegsam und federnd sich zu denken. Was Huysmans, schon 1890, an der spätesten Kreuzigung Grünewalds bemerkt hat: «ein Ast, der sich biegt unter der Last wie ein gespannter Bogen und hinaufschnellen möchte ...»⁶², gilt zum erstenmal hier, im «Klein-Kruzifix». Zwar noch zaghaft, und noch kaum bildwirksam, doch der Gedanke ist gefaßt.

An diesem einen Formfund wird sich Grünewald jetzt vortasten zu einer zweiten Herausforderung, die gelingt. Von dort aus zurückzublicken auf dieses «Klein-Kruzifix» wird einen Taumel über das Riskante jeglichen Gelingens auslösen: die Gefährdung war jedenfalls beträchtlich in diesem Moment der Versteifung und der kleine Fund der Balkenbeugung damals noch ein minimierender Trost.

DIE ISENHEIMER «KREUZIGUNG» UND «AUFERSTEHUNG»

I. EIN VERNUNFTGRUND ZUR GESTALTUNG DER KREUZIGUNG

Vor die größte Aufgabe seines Lebens, den Isenheimer Altar (alle Fragen über Auftrag, Zweck, Programm, Datierung, Zustand usw. siehe Werkkatalog Nr. 8–16), brachte Meister Mathis, nun ein Mann von immerhin mindestens fünfzig Jahren, eine Reihe von selbst erarbeiteten Ausdruckswerkzeugen mit, dazu die noch keineswegs verblaßte Erinnerung an den Zusammenbruch sowohl künstlerischer wie menschlicher wie religiöser Art, der im «Klein-Kruzifix» bezeugt ist. Wie er nun vor dem großen Auftrag selber den staunenswürdigsten Aufschwung finden konnte, wird biographisch wohl immer ein Rätsel bleiben. Ein freundschaftlicher Einfluß des Auftraggebers, Präzeptor Guersi aus dem Antoniterkloster Isenheim, ist, wie wir schon vorgebracht haben, immerhin in Rechnung zu setzen. Ob dieser allein, als ein Gespräch zwischen dem Theologen und dem Künstler, zu derartiger Abklärung der Konzeption führen konnte, wird man doch eher bezweifeln. Aber über allem übrigen Schicksal dieser Jahre liegt ja Ungewißheit.

Künstlerisch, und das heißt: handwerksmäßig und anschauungsdenkerisch zugleich, liegt der mitgebrachte Hoffnungsschatz lediglich in einem Formenkeim, dem Gedanken nämlich von der Biegsamkeit des Kreuzholzes. Dieser scheinbar bescheidene neuartige Einfall (das Holz unter der Last des Gekreuzigten als Bogen darzustellen) ist in der Tat die einzige goldene Brücke, die das «Klein-Kruzifix» mit der Isenheimer Kreuzigung verbindet.

Doch an diesen Formgedanken schließen nun die Folgewirkungen an, die im Nu eine ganze Kette bilden und zu einer der eigenartigsten Konzeptionen des Zeitalters führen. Wenn Holz biegsam ist, muß es unter der Last eines aufgenagelten Körpers seine Enden senken. Wenn der Körper – ein Menschenkörper – mit gespreizten Armen aufgenagelt ist, dann wirken diese wie Sehnen einer Armbrust, die den Bogen spannen. Wenn der Bogen solcherart gespannt ist, dann werden Leib und Beine des Gekreuzigten zu einem Pfeil, bereit zum Abschub. Diesem Gedankengang, so unerhört er war und geblieben ist, kann man kühle Vernunft und redliche Logik nicht absprechen. Christi Leib darf als ein physikalisches Gewicht genommen werden, Holz verfügt tatsächlich über die Qualität der federnden Biegsamkeit: die Verkoppelung beider ergibt zwingend den Effekt eines abschußbereiten Pfeils. Grünewalds Überlegung ist mechanistischer Art, und gerade dieses ordnet sie der Denkweise der Zeit zu, der sich auch die Künstler keineswegs entzogen. Leonardo da Vinci, der Generationsgenosse Grünewalds, ist hiefür das berühmte Beispiel.

Diese einfache Kette von Schlüssen ist allerdings nur möglich, wenn einer nicht zurückschreckt davor, einen zu Tode gequälten Leib unumwunden als bloßen physikalischen Tatbestand zu nehmen. Grünewald schreckt nicht zurück, denn er neigt in diesen Jahren ohnehin zu Herausforderungen. Der Grund zu seinem ultimativen Suchen, das hat sich schon vor dem «Klein-Kruzifix» erwiesen, liegt in der Qual der eigenen Unklarheit über die Bewandnisse von Leben und Ende.

Der Isenheimer Gekreuzigte «wächst ins Ungeheure, ... er sieht aus wie ein blutender Löwe»⁶³, er ist ein «Riesenleib voll Blut und Wunden», «ein zyklischer Pfeil auf der Armbrust»⁶⁴. Das sind die Eindrücke der Grünewald-Forscher, und der letzte Vergleich ist der präziseste. Christus als «Pfeil auf der Armbrust»: die kühnste, die gewagteste Wie-Analogie im Werke des Meisters. Frühere Analogien waren auf Zustände, auf Materialeigenheiten bezogen; ein Körper konnte wie Tuff, wie Wachs dargestellt sein. Jetzt greift die Angleichung von Zuständen auf Gegenstände über und erreicht eine Unmißverständlichkeit, die für manchen Betrachter beklemmend genug ist. Holzkreuz und gekreuzigter Körper werden auf Grund einer Kausalwirkung (die das Schwergewicht mit der Flexibilität verknüpft) umgebildet zur Gegenstandsallusion einer Armbrust mit Bolzen. Ganz ohne Vorstufe ist diese sehr deutliche, sehr drastische Verwandlung immerhin nicht, denn schon der Felsbrocken im «Klein-Kruzifix», der zum Fallbeil umgedeutet wurde, zeigt diesen Schritt von der Zustandallusion zur Gegenstandallusion.

Das «Ultimatum» ist geglückt, die Folgerungskette vom Bogen zum Pfeil hat eine kaum voraussehbare Veränderung und Verdeutlichung des Kreuzigungsthemas eingebracht. Grünewald gelingt ein Entwurf, den er beim Beginn der Arbeit schwerlich selber überblickt hat in seiner ganzen Tragweite. Christus verendet jetzt nicht mehr hoffnungslos, sondern er stirbt als ein Pfeil, der auffliegen will und wird, eine Zukunft wird also denkbar, ein Nachher evoziert, es ist nicht das Ende! Dieser entscheidende Ertrag ist nur und einzig dem großgearteten und doch so abschreckend derben Einfall der Kausalkette zu danken. Man möchte von bäurischer Unmittelbarkeit der Einbildungskraft sprechen, von naiver Direktheit, die so abstoßend wie zwingend ist und bei aller aufdringlichen Gewagtheit eben doch mitten in die Problematik trifft, die der Epoche wichtig ist. Denn «keine Wirkung in der Natur ist ohne Vernunftgrund»⁶⁵ heißt einer der Sätze, die der Renaissance von axiomatischem Belang waren – es ist ein Satz des Leonardo da Vinci. Grünewald kann ihn nicht gekannt haben, und doch ist auch er vom selben Geiste umgetrieben. Wenn die Wirkung des Aufschnellens erreicht werden soll, dann muß der Vernunftgrund der federnden Gespanntheit dargelegt sein, damit die Kausalität gewahrt ist. «Ist die Ursache gegeben, so übt die Natur die Wirkung auf dem kürzesten Weg aus, auf dem sie ausgeübt werden kann»⁶⁶, lautet ein weiterer Lehrsatz aus Leonardos Aufzeichnungen; auch er klingt wie ein Kommentar zu Grünewalds physikalisch-metaphysischem Versuch. Zum erstenmal in der großen Malerei wird ein religiöser Vorgang durchaus mechanistisch gedeutet – zum erstenmal ist eine mechanistische Deutung vonnöten, um dem Vorgang seine religiöse Bedeutung überhaupt bewahren zu können.

Auch wer selbst so drastische Analogien wie die vom Bolzen und von der Armbrust für erlaubt hält – daß die Schicklichkeit ohnehin überschritten ist, braucht keine Worte –, auch der wird sich die Frage stellen, ob Grünewald wirkliche Gründe hatte für das krasse Bild vom aufschnellenden Pfeil? Oder mischt sich doch ein qualgenießender Zug von Blutrünstigkeit und Schreckeffekten ein – ein

Zug, der vom «Klein-Kruzifix» her nicht gänzlich unbekannt wäre? Meister Mathis hat seine Gründe. Rudolf Kaßner bemerkt an Michelangelos Sixtinadecke «die Vorstellung des unendlichen Abstandes zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen», und er ist der Ansicht, daß diese Vorstellung auf Leonardo zurückzuführen sei⁶⁷. Für Italien ist das sicher richtig; für die nördliche Kunst steht Grünewald ein, der mit dem Pfeilkonzept bestätigt, daß auch er diesen unendlichen Abstand empfindet. Denn wie anders als mit einem Pfeil kann man über große Distanz langen? Eben das Katapultartige, die Idee vom «Abschuß», bezeugt, mit einer eher schon derben Buchstäblichkeit, daß Grünewald von der Vorstellung eines riesigen Abstandes durchdrungen ist. – Besessen ist recht eigentlich, denn wie könnte der fein geartete Mann, Gespiel jeden Hauches und Gefährte jeglicher Veränderung, derart handgreifliche Vorkehren treffen, um nur sich selber und den Betrachter beim Wort zu nehmen und zu einer so aufdrängerisch deutlichen Vorstellung zu zwingen!

Wo der «unendliche Abstand» zwischen «dem Göttlichen und dem Menschlichen» Faktum ist, da tritt der Pfeil als Formgedanke auf, und zwar als abstrakteste Variante innerhalb dem Formengut des Zeigens und Verweisens. Zeigen und Verweisen haben in der Epoche eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt – während das Mittelalter ohne sie auskam. Die mittelalterliche Kreuzigungsdarstellung (beispielsweise) gab die Anwesenheit des Gekreuzigten, umgeben von seinen Nächsten. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts meldet sich im Norden wie im Süden das Bedürfnis nach dem Aufweisen und Hinweisen: Grünewald ist nicht der einzige, der eine Begleitfigur (wie hier Johannes den Täufer) mit dem Finger auf Christus hinweisen läßt, wiewohl dieser ganz nah ist. Bloße Anwesenheit scheint jetzt nicht mehr auszureichen, um davon zu überzeugen, daß etwas heilig Wesentliches gemeint ist.

Das Hinzeigen durfte bei Leonardo sogar zum Hauptmotiv eines Bildes werden. Schon im «Abendmahl» und in der «Felsgrottenmadonna» (Skizze 0a) war es ihm unerläßlich, in der «Felsgrottenmadonna» darum, weil sonst die beiden Bübchen nur Natur – und nicht den leisesten Gedanken an Übernatur – zum Ausdruck gebracht hätten. Im 1. Mailänder Entwurf zur «Anna selbdritt» (Kohlezeichnung, London, Burlington House, Skizze 0b) weist der Finger senkrecht empor, und im «Johannes der Täufer» (Gemälde, Louvre, Skizze 0c) ist diese Gebärde geradezu zur herrschenden Bildidee gemacht; auch wenn der Pariser «Johannes» Werkstattezeugnis sein sollte, muß die Konzeption ursprünglich doch vom Meister stammen. Das Kennzeichen dieser Kunst ist es ja eben, daß die Welt der sichtbaren Erscheinung als Nur-Natur entgegentritt. Will das Übernatürliche dennoch fühlbar und ahnbar gemacht sein, so bleibt als einziger Ausweg das Zeigen. Wo Natur in einem derart genauen, gesetzesdurchdrungenen Sinn wahrgenommen wird, ist das Mittelalterliche überwunden und damit auch schon der Gegensatz zwischen Natur und Übernatur zum Problem geworden. Der erste unter den Künstlern, der diesen Gegensatz als unendlichen Abstand erfährt – und sich damit weislich abfindet – ist Leonardo. Jenes vielerwogene Lächeln auf seinen Gesichtern ist der Abendglanz einer sich entfernenden Gottheit. Das «Rätselvolle», das man vor Leonardos wenigen Gemälden immer empfindet, entspringt dieser Ferne, die weder als Schmerz noch als Entzücken, weder warm noch kalt, weder wohl noch weh hingenommen ist, als eine Tatsache, vor der nur Gelassenheit der Seele ziemt.

Mit diesem selben Gegensatz zwischen Natur und Übernatur sich abzufinden – trotzdem oder gerade weil er für ihn in krassem Grade bestand –, war für Grünewald die große Schwierigkeit. In mehr-

fachem Sinne möchte man ihn nicht ungern als das Opfer dieses Gegensatzes bezeichnen. Auch für ihn gilt, wie für Leonardo, daß Übernatürliches, streng genommen, jetzt nicht mehr als anwesend gezeigt werden kann. Im Momente nämlich, wo es einen Körper annimmt, ist es selber schon Stück und Teil irdischer Natur, deren Herrschaftsbereich unterstellt und einverleibt. Weil Leonardo sich damit abfindet, kommt er mit milden Graden des Zeigens und Verweisens aus; seine Gebärden bedeuten, geben zu bedenken, aber sie wollen nichts erzwingen, geschweige denn erreichen. Wogegen Grünewald, dessen Zeigehand des Täufers in krampfhafter Spannung gespreizt ist, insistiert (Skizze 00). Sein «Pfeil auf der Armbrust» vollends ist der äußerste noch denkbare Steigerungsgrad von allem Zeigen und Verweisen, das Hindeuten nach einem entfernten Ziel wird ja bei ihm ohnehin zu einem Hinwollen – nun aber geradewegs zu einem Hinschleudern*.

Mit dem bloßen Einfall, den Gekreuzigten als einen «Bolzen auf der Armbrust» zu geben, war zwar eine abseitige Spur betreten, über Glücken oder Mißlingen des Wegs aber noch sehr wenig ausgemacht. Denn die Glaubwürdigkeit und überhaupt die Würde eines solchen kühnen Konzepts hingen weit weniger ab von der Steigerungsfähigkeit des Künstlers als von seiner Fähigkeit, Maß zu halten. Frisch ist noch die Erinnerung an den Versuch im «Klein-Kruzifix», alles ins Extreme (der Zerschleißstufe) zu treiben. Wenn ihm ähnliches wieder geschah, mußte das Versagen vor diesem großen Auftrag um so drastischere Grade erreichen.

Zunächst war gefordert, die Idee vom auffliegenden Pfeil an Einzelzügen zu erwahren. Dazu waren die Hände geeigneter als das Gesicht. Es gilt für alle Teile der Isenheimer Kreuzigung, daß die Gesichter gewissermaßen auf halbem Wege verglimmen, außerstande, weiteres herzugeben. Um so sicherer vermögen die Hände die geforderte Aussage zu übernehmen, denn die Hand wird erst ganz lebendig im Zugriff oder im Verweisen auf etwas, während das Gesicht am gemäßesten einen Zustand bekundet. Anders gefaßt: ein Gesicht sagt Nominales, die Hand dagegen ist verbal. So war es richtig und ein Beweis authentischer Einfühlung, dem Antlitz des Gekreuzigten nicht zuviel zuzutrauen, dafür den Händen das letzte Wort zu lassen, wo es doch um Zielstrebung und Hinweis ging. Die beiden am Kreuzholz aufgenagelten Hände sind von ungemeiner Sprechkraft, die eigentlichen Glüh- und Sprühstellen des ganzen Bildes. Die Rechte des Gekreuzigten, bis zur Grundlinie des erhöhten Mittelstücks heraufgeschoben, richtet und drängt Daumen und Zeigefinger parallel empor, wie eine Zange, die zum Zupacken bereit ist, wenn das Kommende, noch Verborgene sich offenbaren sollte. Man spürt, daß etwas Dichtes, fast punktförmig Kleines ergriffen werden will, etwas, was nicht so leicht auszusondern und habhaft zu machen ist, rasch verfehlt werden kann. Die Linke des Gekreuzigten ist anders gebildet; nicht wie eine Zange, eher wie eine Schale – als ob sie etwas Großes von oben her zu gewärtigen hätte. Das zielende Zugreifen der Rechten und das passivere, weit geöffnete Erwarten der Linken geben zu verstehen, daß ein Punkt und eine Unendlichkeit gleicherweise in Erwartung gesetzt sind.

Mit den solcherart meisterhaft geformten Händen präzisiert und bereichert Grünewald die Gesamt-

* Eine Bemerkung zu möglichen größeren Zusammenhängen sei hier zugefügt: Es ist auffällig, daß nicht nur in der Anfangsphase der Neuzeit, sondern auch in der Endphase, in den Jahrzehnten des Übergangs zur Moderne, das Zeigen und Verweisen eine besondere Rolle zu spielen scheint. Paul Klee, mit seiner Neigung zum häufigen Verwenden von Pfeilen, steht dafür⁶⁸.

intention des aufliegenden Pfeils, und er setzt genau da zur Steigerung ein, wo die anatomische Gegebenheit und die kompositorische Anlage eine Gipfelung, einen Mündungsort zulassen. Nun war die Frage nicht, auch alle anderen Stellen des Körpers entsprechend zu steigern, durch Verrenkungen, durch Qualeruptionen – denn damit wäre jene Radikalisierung des «Klein-Kruzifixes» wiederum gefährlich nahe. Es ist ein Glück, daß nun – eigentlich ist es doch zum erstenmal – ein Maßhalten zutage tritt, das diesem Werk innere Festigkeit gibt. Zwar wähnen die meisten Betrachter, in der Isenheimer Kreuzigung sei alles und jedes auf die Spitze getrieben: so auch die Verschraubung des Körpers. Das stimmt nicht. Von allen Gekreuzigten, die bisher beschrieben worden sind, ist dieser am einfachsten gehalten, im Umriß wie in der Torsion. Die Schultern, der Brustkorb, die Hüften und die Knie sind je gleich hoch angesetzt. Grünewald verzichtet auf den Kontrapost und zeichnet einen symmetrischen Umriß. Lediglich das Haupt und die Füße sind abgewinkelt. Der oft zitierte Satz aus den Offenbarungen der hl. Birgitta (4. Buch, 70. Kap.): «Die Knie hatten sich nach der einen Seite gebogen, die Füße um die Nägel wie um Türangeln herum nach der anderen Seite gewendet» – dieser Satz kennzeichnet nach Ton und Bildern viel eher das «Klein-Kruzifix» als den Isenheimer Gekreuzigten.

Wer sich lange mit dem Bild befaßt, erkennt immer deutlicher, daß ohne diese Ausgeglichenheit und Bezähmung die Wirkung in ihrem Besten gefährdet wäre. Durch den nahezu achsensymmetrischen, torsionslosen Umriß gewinnt Grünewald eine stillehaltende Form – die übrigens bis in alle Einzelzüge anatomisch korrekt durchgliedert ist und die das scharfe Licht, welches Schatten so hart wie Metallfolien wirft, nicht zu scheuen hat. Er gewinnt einen Haltepunkt, eine feste Zone, auf der Steigerungen um so werksicherer aufzubauen sind.

Dennoch verleugnet Grünewald den Drang zur Dynamik keineswegs, der ja für diese Aufgabe unabdingbar ist. Die erwartete Verschraubung, die manche Betrachter in den Christuskörper hineinsehen, findet sich – verpflanzt – im Kreuzesstamm. Die Neigung zum Schub, zum Bogenschlagen durch Bezüge, zum Angleichen, die sich schon frühe zeigte in der steten Verwendung der Wie-Analogie, bestätigt sich hier auf eine verblüffende Art. Die Torsion auszudrücken, wird dem Holz zugeschoben und überbunden, indem der Kreuzesteil zu Häupten von rechts her perspektivisch, der Stammteil zu Füßen von links her perspektivisch dargestellt ist. Die Verdeckung des Stammbalkens durch den Körper erspart es, die zwei widersprüchlichen Aspekte zusammenstoßen zu lassen. Dieses kühne Umspringen mit der Perspektive ist selbstverständlich ein bewußter Vorstoß, weit entfernt von bloßer Naivität – und dem «Vernunftgrund» ist damit mehr als nur ein Schnippchen geschlagen! Für derartige Freiheiten hätten zeitgenössische Italiener schwerlich mehr als ein verärgertes Aufmerken übrig gehabt. Aber es ist dennoch ein Kunstverstand, mit eigenen Zwecken, der sich hier durchsetzt gegen die damals noch nicht allzulang etablierte logische Neuordnung des Blickfeldes. Nehme man ihn als erlaubte Lizenz oder nicht – der Umsprung hat seine Rechtfertigung. Christus konnte nur groß und göltig, als eine Setzung, als ein Gesetz gebildet werden, wenn er selber ohne Torsion und Verschiebung, malmäßig, aufgefaßt war. Dazu mochte, neben der beschriebenen Beruhigung und Festigung, auch die Unterscheidung in den Proportionen (die Assistenzfiguren sind viel kleiner) noch nicht hinreichen. Eine Erhebung über die wechselnden Aspekte mußte da ein übriges bewirken: und diese Erhebung ist damit sinnenfällig gemacht, daß der Gekreuzigte ruhig bleibt über dem wechselnden Anblick des Kreuzzimmerwerks. Er ist, um es drastisch zu sagen, von links und von rechts her der

Große; die Einengung auf den Blicktrichter der Perspektive, diese Scheuklappe der Einbildungskraft, gilt für ihn nicht.

Der Umsprung, der von der naturwissenschaftlichen Optik höchstens als Narrenfreiheit akzeptiert werden kann, ist für die künstlerische Optik dann berechtigt, wenn er einem Zwecke dient, eine Bereicherung der Aussage herbeiführt, etwas aussagen hilft, was mit den Hausmitteln der Malerei sonst nicht formulierbar wäre. Dies, meinen wir, ist bei dieser Kreuzigungsdarstellung der Fall. Die Aspekte der Welt überschneiden und durchkreuzen sich gewissermaßen hinter dem Sterbenden, und über diesem Zwiespalt hebt sich seine Größe und Gänze desto geschlossener ab. Nur durch diesen ungemeinen Gedanken erreicht Grünewald einen in aller Qual doch ruhigen und würdigen Christus. – Erreicht er in diesem Bild jetzt zum erstenmal jenen Grad der Mächtigkeit eines Körpers, den man (unter Vergleichsgedanken an ähnliches bei Michelangelo) als monumental ansprechen darf.

Ein vielerfahrener, vieles bedenkender Geist mußte das sein, der die Neuerung der Perspektive – von Dürer mit heiligem Lerneifer dogmatisch ernst genommen – so kühl und überlegen betrachten, rechnend bewußt mißbrauchen, zu seinen Zwecken dienlich machen konnte. Ohne die «Vorübung» der Basler Seelenlandschaft wären ihm solche Kombinationen kaum geworden, denn dort hatte er ja schon der einsaugenden oder einatmenden Perspektive die ausatmende gegenübergestellt, damit eine zweite Möglichkeit entworfen. Hier nun – dies allerdings ist ein wichtiger, prinzipieller Schritt – gibt er *gleichzeitig* zwei Möglichkeiten, gibt er simultan einen Gegensatz, der also zum Doppelaspekt wird. Der Künstler, der seit den frühen Werken her gegenläufige Werkmittel sucht, scheint in einen neuen Stand gesetzt: er macht nicht mehr nur den Gegenvorschlag zum Üblichen, sondern er paart jetzt zwei sich widersprechende Aspekte. So unwichtig oder vereinzelt diese Sonderbarkeit im Gesamtbild des Altars zu sein scheint, so sehr wird sie bald sich als eine Grundsätzlichkeit erweisen.

Wieder ist es das Holz, das einem neuen Gestaltungsgedanken zu Gevatter steht. Schon einmal, bei der Karlsruher Kreuzigungszeichnung, hat dieser gewachsene Stoff dem Künstler zu neuen Ausblicken verholfen, und er hat sich ihm auch damals mit einem besonderen Gemisch aus Rauheit und Zärtlichkeit einführend genähert. Was dort Erstlingsertrag war, wird hier weitergehörtet: in allen denkbaren Zuständen, grob zubehauen, aufgesprießt, längsfaserig, quersfaserig, federnd gebogen, fein gehobelt und geschmiegelt (im Suppedaneum) wird es dargestellt und erweist sich zuletzt als willfährig für den Versuch mit dem Umsprung der Perspektive. Unter allen Stoffen der Natur scheint ihm dieser der liebste zu sein, doch wohl deshalb, weil er vom Wachstum bis zur Starrheit, von der biegsamen Federung bis zur Brüchigkeit, von glitschiger Feuchte bis zu lichterlohem Brand alle Zuständlichkeiten zu durchlaufen vermag, die man sich nur denken kann. Dem wandlungsbesessenen Meister ist Holz, als besonders wandlungsträchtiges Material, ein bildförderndes, konzeptförderndes Werk- und Wirkelement*.

* Der Ursprung der Perspektive, den Grünewald aus religiösen Gründen konzipiert, spielt übrigens – um auf größere historische Zusammenhänge auch hier zu weisen – nicht nur in der Frühzeit der wissenschaftlichen Perspektive eine Rolle, sondern auch in deren Spätzeit oder (vermutlichen) Endphase. Wenn Picasso und Verwandte in den ersten Dezennien dieses Jahrhunderts zwei Anblicke eines Gesichts (Profil und frontale) ineinander versetzen, dann tun sie – aus zwar ganz anderen Motiven – darstellungstechnisch dasselbe wie Grünewald. Sowohl der Anfang wie das (vermutliche) Ende der Perspektivkunst strenger Observanz haben Künstler hervorgebracht, die aus triftigen Gründen die Einengung auf bloß einen Standort oder Fixpunkt der Betrachtung ablehnen zu müssen glaubten.

2. KOMPOSITION DER KREUZIGUNG

Die Gedankenkette von der Balkenbeugung bis zur Pfeil-Analogie ist, wie sich gezeigt hat, mit klügster künstlerischer Ökonomie Glied für Glied durchgeführt worden. Die Frage stellt sich jetzt, wie ein solcher Bildspickel, der seine Kraftströme vom Suppedaneum her mit zunehmender Gewalt nach oben drängt und von den Händen am Balken über den Rand hinausschießen läßt – wie ein solcher Bildspickel in ein Gesamtgefüge eingeordnet werden kann. Auf die üblichen Begleitfiguren kann Grünewald nicht verzichten, er hat sogar ein mehrschichtiges Programm, das neben der Mutter, der Magdalena und dem Evangelisten auch noch den Täufer und das Lamm mit dem Abendmahlskelch vorsieht. Es ist übrigens wahrscheinlich, daß dieser aus historischen und aus symbolischen Teilen kombinierte Plan im Gespräch mit Präzeptor Guersi gefaßt und festgelegt worden ist (Erläuterungen zum ikonographischen Programm siehe Werkkatalog Nr. 6-14, speziell S. 000). Wie kann er die Assistenzgruppen gliedern, wie überhaupt diesem ausfahrenden Mittelteil eine Nachbarschaft zumuten, ohne das eine durch das andere zu verderben? Die erreichten Wirkungen: Monumentalität des Gekreuzigten, aufschnellende Bewegung, sind so stark, daß jetzt alles auf dem Spiel steht, wenn dieser Ansatz nicht ebenbürtig weitergeführt zu werden vermag bis in seine schließlichen Konsequenzen.

Wer von den Ordnungsbräuchen der Renaissance herkommt, dürfte beim Anblick der Isenheimer Kreuzigung zunächst die Bodenständigkeit der Komposition überschätzen. Er sieht diese vier Begleiter und das Lamm, geschart um den Gekreuzigten – wenn auch deutlich von ihm distanziert –, aber alles in allem ergibt sich doch eine leidliche Pyramide, mindestens ein steiles Dreieck, über die Kreuzhände hinaus den Rahmen übersteigend. Wer so sieht, gewahrt einen möglichen Grünewald, aber nicht den einzigen (Skizze 7a).

Denn weder der Täufer noch die Gruppe der Mutter und des Evangelisten fügen sich – weder in ihren Richtungsströmen noch in ihren Umrißpunkten – ernstlich in die Dreiecksanlage ein. Nun braucht es einige Bereitschaft, die üblichen Seherwartungen hintanzustellen, um die wirklichen rhythmischen Zusammenhänge erkennen zu können. So wie der Naturforscher Eisenfeilspäne streut, um die Kraftlinien eines magnetischen Feldes zu gewahren, so möchte und müßte der Kunstforscher das Fluktuationsnetz einer Komposition erwahren können. Von links her: die Gruppe Mutter/Evangelist ist mit der knienden Magdalena auf ungewohnte Weise verbunden. Kleiderwurf und Haarflut der Knieenden beschreiben eine Kurve, die vom weißen Mantel der Maria in exakten Parallelzügen nachgeschrieben wird und die im roten Tuch des Johannes eine nicht minder sorgfältige Fortsetzung findet (Skizze 7b). Der Bogen, dem Maria, Magdalena und Johannes derart eingeschrieben sind, steigt vom Stein in der unteren linken Bildecke her langsam an, gleitet durch Magdalens Kleid und Haar aufwärts, beugt sich mit ihr und in ihr, springt über in den Mantelzipfel Johannes' und erreicht, imaginär weiterzudenken, die obere linke Bildecke. Die Deutlichkeit dieser Kompositionslinie läßt gar nichts zu wünschen übrig, durch jede nur mögliche Parallelisierung (besonders in den vielen sich folgenden Nahtlinien des weißen Nonnenmantels) wird sie sekundiert und akkordiert. Die Benennung der Bogenart, die Grünewald hier vorträgt, kann allerdings einige Verlegenheit bereiten, denn sie gehört

nicht in die vielverzweigte Familie der Spitzbogen und steht auch den S-Schleifen und Y-Schwüngen des absteigenden Mittelalters fern: es ist eine Hyperbel.

Eine weniger betonte, aber doch eindeutige Entsprechung dazu (Skizze 7c) findet sich im Täufer auf der rechten Bildhälfte. Das seltsam bockbeinige Stehen des Täufers ist, zusamt mit dem Faltenverlauf, als ein wiederum nach außen gewendeter, indessen viel flacherer Bogen angelegt; Lichtführung, Fellzipfel und Fransenbehänge steigern die Wirkung; auch diese Kurve kann man sich als eine Hyperbelkuppe denken, als Ausschnitt, als kurze Sichtbarmachung eines großen unsichtbaren Verlaufs.

Beide Flankenteile des Bildes sind aus Schwunglinien komponiert, die – Kometenläufen vergleichbar – ins Bild hineinschießen und in nicht minder zügiger Fahrt wieder daraus heraus. Hat man diesen dynamischen Aspekt der Isenheimer Kreuzigung einmal wahrgenommen, bekommt jede Gebärde, jede Faltenlage, jede Platzierung einen frischen, kräftigen Sinn. Ähnlich wie man einen Vogel zwar nur exakt betrachten kann, wenn er ruht – doch erst in seinem Wesen erfaßt, wenn er fliegt: ähnlich sieht man diese Komposition erst dann voll, wenn man ihre ganz eigentümliche Durchschwungenheit mitempfindet. So ist es denn eine *Komposition aus drei Lappen*, die von außen ins Geviert hereinragen; der eine als Hyperbel von links; der mittlere als Dreieck oder Spickel von oben; der dritte als flacher Bogen von rechts (Skizze 6d). Diese Dreilappenkomposition bewirkt, daß nicht nur der Gekreuzigte selber, als «Bolzen auf der Armbrust», sondern auch die Begleiter links und rechts eine bloß vorübergehende Anwesenheit bezeugen, harrend bereit zum Aufschwung. «Die naturalisierte Welt des Grünewald, weit davon entfernt, sich mit ihrem Zustande zu begnügen, wartet im Grunde auf nichts anderes als darauf, ins Übernatürliche zurückzuschwingen, woraus sie ursprünglich gekommen ist.» Dieser vorzüglich empfundene, generelle Eindruck Wilhelm Hausensteins⁶⁹ muß eine Ursache wesentlich in der Kreuzigungskomposition haben, wo das «Zurückschwingen» geradezu engeres Thema, Hauptabsicht, Hauptanliegen ist.

Grünewald hat für sämtliche Teile des Bildes die Folgen zu realisieren vermocht, die sich aus dem ursprünglichen Vorhaben der Balkenbeugung ergaben. Was zwischen den drei Lappen sich findet – das Salbgefäß, der Kelch, das Lamm – kommt in eine eigentümliche Leere zu liegen, denn die Zwischenflächen sind ausgespart, und das Dreieck, das von den Händen Christi zu seinen Füßen nach abwärts sich zuspitzt, ist wie eine Bannzone gehalten, in die nichts eindringen darf. Nicht umsonst rührt der Zeigefinger des Täufers an die eine Seite dieses Dreiecks, als träfe er eine gespannte, im Dunkeln jedoch nicht sichtbare Stahlsaite, und zwar bezeichnet die Fingerkuppe ziemlich genau die Mitte zwischen Handnagel und Fußnagel.

Weil das Bild so manche ausfahrende und überschwingende Linie hat, darf man sich für einen Augenblick dem Weiterspinnen dieses Formentwurfs überlassen, die drei Lappen ihrerseits als Zipfel und Enden eines Dreiecks sich denken, das unendlich groß wäre und sphärisch gebogen (Skizze 7e). Die drei Teile, die ins Bild ragen, wären dann die Spitzen einer Fläche, die zusammengewölbt ist wie ein Windrädchen aus Papier oder wie die Blattzipfel einer Blume (und warum sollen diese Spitzen nicht Hyperbelschwünge sein, da doch das Dreieck unendlich groß zu denken wäre?). – Stelle man sich zu diesem Versuch, die Dynamik der Komposition ins Imaginäre hinaus weiterzuspinnen, wie man mag: sicher ist, daß Grünewalds Bildorganisation eine höchst kraftvolle Antwort ist auf die Anordnungs-

gepflogenheiten der Renaissance – ein Kontrapunkt, eine Gegenstellung, ein Widerlegungsversuch von wahrhaft strenger und durchempfundener Art. So sehr das Renaissancegemälde in seiner Vorliebe zum Dreieck eine gesetzmäßig gestufte Erbauung und umsichtige Erhebung des Hiesigen meint – so sehr stellt das Dreilappenkonzept des Meisters Mathis eine Zusammenkunft aus dem Jenseitigen dar, kometenartig vorübergehend, unabsehbar im Herkommen wie im Hingehen.

Kann ein einziges Werk, dieses nämlich, den Kampf aufnehmen gegen eine einheitliche Epochenleistung vieler Meister in zahllosen Werken? Der Versuch, einen «verspäteten» oder «vorausgreifenden», also einen spätgotischen oder barocken Grünewald zu konstruieren, wird durchaus verständlich aus der Verlegenheit, die so eine Frage bereitet. Jedoch der Gedanke der chronologischen Verschiebung sollte sich jetzt endgültig erübrigen, denn auch mit der barocken Diagonale haben diese Hyperbeln nicht allzuviel gemein. Vielmehr scheint in Grünewalds Isenheimer Kreuzigung der Ordnungswille einer Epoche sich in sich selbst zu verkehren, zum Pol den Gegenpol, zum Ja das Nein, zur These die Antithese zu suchen – und zu finden. Man darf schon staunen vor diesem Werk. Von einem so kleinen Gedanken wie der Balkenbeugung ausgehend, folgt hier ein Meister dem erweckten gegenläufigen Gesetz bis in die letzte Folgeerstreckung hinein, duldet keine zurückgebliebene Stelle, schmilzt jegliches um und ein, bis der noch nie gehörte neue Rhythmus ohne Störung klingt. Dieses Bild ist eine doch fast wunderbare Leistung der Einbildungskraft.

Der Biograph glaubt dennoch, er müsse nach einer Vorstufe Ausschau halten, damit das Ereignis einige Bewandnis bekomme. Wenn es eine Vorstufe oder doch eine Ankündigung gibt, dann ist sie in der Laurenziustafel zu finden, und zwar in der «Seelenlandschaft» der Gewandfalten. Wir haben den Kaselzipfel bemerkt, der an den Latten des Rostes sich bauscht und überfließt. Das ist der erste «Lappen», der erste Überschwunglappen, der von außen her in einen Rahmen (den Rost) einfällt. Die Laurenziustafel ist deshalb nichts anderes als der «Traum» der Isenheimer Kreuzigung, die unbewußte, aber ahnend treffende Vorausnahme. Das mondhaft blasse, reglose Gesicht des Diakons über allem diesem wisse nicht Bescheid, ist damals bemerkt worden: Grünewald selber konnte nicht wissen, wohin die Wallung der Kasel ihn trug. Daß aber dannzumal gerade Dreiecke (bezeichnet mit a, b, c in der Skizze 2, Seite 00) die Strudelstellen waren, aus deren Aufsprennung die Faltenströmung zum überschwingenden Lappen sich ergab, erscheint jetzt, rückblickend, wie ein Fingerzeig. Ging es doch fortan, um es vereinfacht auszudrücken, um die Frage der «Umkehrbarkeit» des Dreiecks.

3. DER AUSEINANDERSETZENDE STIL

Die Gesamtintention der Isenheimer Kreuzigung ist aus den dargelegten Gründen fraglos ein großer Wurf. Nun stellt sich die Frage, ob und wie weit das Ganze im Einzelnen sich spiegle, dem Einzelnen sich aufpräge und «imprägniere» – mit einem Wort: ob Grünewald auch über einen Stil verfüge, der die Mitteilung seines kühnen Vorhabens im Detailzug möglich und überzeugend macht.

Schon jene Zeigehand des Täufers, die mit Ähnlichem – aber doch so Verschiedenem! – bei Leonardo da Vinci verglichen wurde (Skizzen 4a und b, Seite 00), gab einen Begriff davon, daß Meister Mathis die großen aufgespreizten Bogen der Komposition (die wir mit einer Annäherungsbezeichnung als

Hyperbel benannten) in kleineren Formbezirken wiederholt. In der Tat gibt es in der Isenheimer Kreuzigung auffällig viele Formen, die aufgespreizt und auseinandergebogen sind, so daß die große Hyperbel der linken Bildhälfte schließlich als legitime Zusammenfassung einer durchgängig verwendeten Formenfamilie erscheint. Der Täufer ist, so gesehen, nichts anderes als eine Variation zu diesem Formenthema: gegrätschtes, bockbeiniges Stehen, sekundiert von den abstehenden Enden des Fells und des roten Überwurfs (die gegenläufige Haltung zum Kontrapost!), die Winkelung zwischen Arm und Unterarm, diejenigen zwischen Zeigefinger und Daumen, schließlich sogar Spreizwinkel im struppig abstehenden Haupthaar – jederlei Gelegenheit ist wahrgenommen, eine trotzig und rauh wirkende Auffächerung durchzuführen und darin vielfach die Gesamtintention zu bestätigen. – Selbst das Schamtuch des Gekreuzigten ist von der Spannung solcher Spreizwinkel gekennzeichnet; Grünewald kann jetzt Zerschissenheit, er kann rauschende Fetzenkaskaden, wie er sie im Klein-Kruzifix zuließ, nicht mehr gebrauchen; die Formen werden kurz und stöbig, er weiß, was er zu sagen hat, und gestattet sich nicht ein überflüssiges Wort mehr.

An unterteilten oder vierteiligen oder gegliederten Einheiten, wie Haare, Hände, überhaupt die Glieder und vorab zerschlossene Tücher es sind, läßt sich die Wirkung der Gespanntheit durch Spreizen erreichen. Geschlossene Einheiten dagegen setzt Grünewald durch Beugen in einen gespannten Zustand. Von hier ging er ja aus, die Balkenbeugung hat die Gedankenkette zum Bild ausgelöst, und das Motiv wird jetzt im Detail reichlich verwertet. Wie schön und wie sicher Magdalena dem Beugezug der Hyperbel einverleibt ist, wurde schon bemerkt; auch ihre vorgehobenen Arme sind dem gleichen Rhythmus eingeschrieben.

In der Johannes/Maria-Gruppe – diesem Meisterstück einer tragischen Zweiergruppe in der abendländischen Malerei – sieht sich Meister Mathis zu einer neuen Ausdrucksstufe gedrängt. Daß das Zeigen und Verweisen bei ihm alsbald die heftige Form des Spreizens annahm, ist aus dem Vergleich mit Leonardos Zeigehänden erstmals deutlich geworden (Skizze 4); jetzt hat sich am Täufer, am Schamtuch des Gekreuzigten und an der Haltung der Magdalena erwiesen, daß die Spreizung und auch die Beugung von Formeneinheiten und Untereinheiten eine konsequent gehandhabte Neigung darstellt. Wenn nun aber die Biegsamkeit, weiter steigernd, überfordert wird, führt sie folgerichtig zum Brechen. Maria, die Gottesmutter, ist eine gebrochene Gestalt – dies im vollen, auch buchstäblichen Wortsinne gemeint, wie ja alles, was dieses Werk betrifft, in der Form rundheraus schon ist, was gehaltsmäßig intendiert wird. Ihre Stärke, die mitunter freilich brutale Grade erreichen kann, bezieht diese Kunst daraus, daß sie nie bloß andeutet, sondern immer gleich verkörpert.

Die gertenschlanke Hinterbeugung der Magdalena wird bei Maria zum Rückknicken, sie bricht in der Hüfte und Johannes hält sie. Auch für so eine exponierende Gebärde bestehen formale Vorstufen, in dem Nackenknick der Prinzessin Artemia (Cyriakustafel) und in der Handknickung des Johannes im «Klein-Kruzifix» finden sie sich, außerdem in der Zeichnung eines Schreienden (Berlin) und in der 1. Magdalenenstudie (Lützschena)⁷⁹. Grünewald betritt die Domäne der Grenzsituationen nicht als Neuling! Säulenhaft senkrecht läßt er die Gestalt der Maria aufwachsen, bis dort, wo sie die Höhe des Hyperbelzuges erreicht. Da bricht sie um und fügt sich dem Zug des Bogens ein. Die Bruchstelle wird markiert, zum Punkt verdeutlicht: wo der Mittelfinger des Evangelisten endet, liegt sie. Die Delle zwischen Fingerbeere und gebrochenem Faltengrat ist der «archimedische Punkt» der Figur wie der

ganzen Gruppe. Wenn man dies sieht, kann man sich schwerlich noch, wie es geschehen ist, über den «überlangen Arm des Johannes» aufhalten. Er nämlich ist der Hebel am Drehpunkt.

Ein Seitenblick auf die herrliche Pietà aus Villeneuve-les-Avignon (Louvre), die hier als Skizze (o) in Erinnerung gebracht werden soll, lehrt, daß auch das Spät-Mittelalter die Hüftknickung zu verwerten wußte – vielleicht hat Grünewalds Zweiergruppe zu keinem vorausgehenden Werk so nahe und legitime Verwandtschaft wie zu diesem. Auch das südfranzösische Bild bedient sich sorgfältiger Parallelführungen, um die Wirkung der Hauptkurve zu steigern. Für Grünewald werden die Schrägparallelen geradezu ein Gesetz, dem sich jeder Faltengrat und jedes Tuchende einzuordnen hat. Durch die großartig einfache Erfindung der Stoffbahnen, aus denen der weiße Nonnenmantel genäht ist, vermag er die Gestalt wie mit magnetischen Kraftlinien zu überziehen und das Echo der Hyperbel mehrfach zu machen.

Der Hauptbogen wiederholt sich derart in vielen Schwingungen nach rückwärts, und zwar so, daß die Parallelkurven immer höher zu liegen kommen. Dieses Verschieben nach rückwärts-oben hat seinen Sinn, denn es «hält» und «trägt» die Gruppe. Maria ist eine gebrochene Gestalt, aber sie bricht doch nicht zusammen. (Nur dann, wenn die Stoffbahnen linksschräg statt rechtsschräg angelegt wären, ergäbe sich für unser Auge die Wirkung des Absinkens.) Diese Kraftlinien sind deshalb womöglich noch wichtigere Stützen, als der Arm des Evangelisten es ist, der ohnehin den Oberkörper der Mutter eher zum Umbrechen frei gibt, als daß er ihn sichernd halten würde. Durch die Summe dieser formalen Überlegungen wird es Grünewald möglich, Maria als das Opfer einer höheren und höher-treibenden Ordnung gewiß zu machen.

Theodor Hetzer schlägt einmal vor, den qualitativen Unterschied zwischen Perugino und Raffael durch «einen einfachen Versuch» klarzumachen: «paust man Einzelheiten auf Peruginos Bildern durch, so erhält man Umrisse, die sich gegenständlich bezeichnen lassen, aber als Formgebilde wenig miteinander zu tun haben; bei Raffael ergibt das Experiment die formale Vereinbarkeit alles Mannigfaltigen und dinglich Verschiedenen»⁷¹. Gerade so möchte hier Grünewald betrachtet sein; als ein Gestalter, dessen Formgebilde jedes mit jedem zu tun haben, der also das Mannigfaltige unter eine «Vereinbarkeit» zu setzen weiß. Diese bestünde – nach dem bisher Betrachteten – in der durchvariieren Abfolge vom Zeigen über das Spreizen und Beugen bis zum Brechen. Mit «grammatischer» Vollständigkeit dekliniert er sowohl die geschlossene wie die unterteilte Einheit, immer ausgestattet mit so viel Einbildungskraft, daß das «dinglich Verschiedene» eingeschmolzen werden kann, ja sich nicht etwa hernach erst dem Formwillen anbequemt, sondern zum vornhinein dieses Willens Prägung trägt.

Die Intention fürs Ganze wird also im Einzelnen vielfach widergespiegelt. Dennoch wagt man noch nicht von durchgehendem Stil zu sprechen, solange die Handhabung der Farbe nicht mitbeurteilt ist. Grünewald stellt die Gruppe auf Weiß, Rot und Dunkelgrün. Die drei Farben sind durchaus voneinander getrennt, mit einer großen, elementar anmutenden Entschiedenheit, denn nirgends finden sich Vermischung, Übergang, Abstufung oder Angleichung zwischen den Bezirken. Der Meister, der uns immerhin, wie wir eingangs (Kap. I) sagten, als ein unstetes und fiebrig überwaches Temperament vorkam, voller Witterung für kleinste Wechsel: dieser selbe Meister tritt jetzt mit Farben von purer Wucht auf, Fanfarenstößen gleich. Die wallenden und phosphoreszierenden Übergänge, die schillernden Vermischungen, die er selbst einem Grau-in-Grau-Bild wie der Laurenziustafel abzu-

gewinnen wußte, erscheinen vor dieser Klarheit als abgetane Unklarheiten. Feuer und Eis, mit diesem lichterlohen Rot und einem starrend kalten Weiß, stoßen aufeinander. Die dritte Stimme, Dunkelgrün in den Ärmeln der Mutter, ist die Komplementäre zu Rot, so daß insgesamt ein Dreierkontrast von stärkster Gegensetzung entsteht. Man muß demnach auch die Farbwahl als eine Auseinandersetzung erleben: die Farbe ist im selben Sinne durchgestaltet wie die Form.

In dieser Gruppe malt Grünewald in Lokalfarben. Im Gegensatz zur Atmosphärenfarbe, die durch Luftperspektive und durch Lichteinwirkung relativiert ist, bleibt Lokalfarbe unbedingt⁷³. Sie ist, was sie ist, unabhängig vom Medium ringsum. Atmosphärenfarbe dagegen gibt, was scheint, abhängig von der Umgebung. Atmosphärenfarbe ist deshalb insofern Schmelzfärbung, als sie den Gegenstand und die Atmosphäre ineinander verwebt: ein Ding wird gewahrt unter diesen und jenen Bedingungen der Beleuchtung und der Luftbeschaffenheit. Atmosphärenfarbe verhält sich somit zu Lokalfarbe wie Ineinanderverwobenheit zu Auseinandergesetztheit.

Diese Weise des Farbauftrages, die jeden Einbezug und jede Abhängigkeit konsequent meidet, läßt die Zweiergruppe erst recht als isoliert, als herausgehoben und erhaben erscheinen. Die Umwelt bedeutet diesen Schmerzerfüllten nichts, sie haben nur ihr Leid, das sie steigert. Buchstäblich bricht ja Maria um auf etwas Höheres hin, indem sie ganz dem Hyperbelzug sich einordnet. Neben dieser einen Richtung, die von Grünewald mit größter Bedachttheit herausgearbeitet ist, wird alles übrige belanglos. Eine solche Art der Gestaltung in Farben, Formen und Gehaben ist pathetischer Stil. «Immer bleibt das Bestehende hinter dem zurück, was im Pathos bewegt. Oder, von der anderen Seite aus gesehen, das Pathos ist erhaben. Die Höhe erscheint als Wesenszug. Wir sprechen darum von ‚hohem‘ Pathos. Wenn wir aber sonst die Begriffe ‚hoch‘ und ‚tief‘ vertauschen können und zum Beispiel sagen, etwas sei uns zu hoch, wenn es zu tief ist, so reden wir nie von tiefem Pathos⁷³.» «Vom Begriff der Höhe kommen wir beim Pathetischen niemals los⁷⁴.» Diese Kennzeichnung von Emil Stai-ger macht begreiflich, weshalb Grünewald, um echtes Pathos zu erreichen, diese, und nur diese Körperhaltung wählen konnte, und weshalb er auf die höhertreibenden Schwungparallelen der Nahtbahnen im weißen Tuch so viel Gewicht legen mußte.

Im übrigen ist Vorsorge geleistet, den Eindruck der Erhabenheit auf dieses eine Leidenspaar zu beschränken. Magdalena, mit dem breit hinschleppenden Tuch, das alles Liegende und Lagernde betont, ist nicht eine erhabene Gestalt. Nicht umsonst wird für sie aber auch eine ganz andere Malweise, eine ganz andere Farbenart beansprucht – doch das darf uns erst später beschäftigen. Der Höhendrang und Höhenzwang des pathetischen Paares wird am Gegensatz zum lagernden Wogen und Strömen der rosa Schleppe Magdalens doppelt deutlich. Diese Schleppe verdeckt auch das Stehen der beiden, als müßten sie eines irdisch gewöhnlichen Standfasses enthoben sein. In der Tat sind sie – die wir jetzt gemach als «Helden» ansprechen dürfen – selbst so hochhüftig proportioniert, als stünden sie, Helden in der griechischen Tragödie ähnlich, auf Kothurnen. Wilhelm Fraenger, der Grünewald als einen «planmäßigen Regisseur der Untersicht» erkennt, weist mit einigem Recht darauf hin, daß die Kreuzigungen des Meisters «auch auf Rampenwirkung abgezweckt» seien⁷⁵. Dies stimmt zum großen Gehaben der Zweiergruppe, die überdies mit der nötigen Leere umgeben ist, damit sie ganz und allein zur Wirkung gelange. Verständlich wird jetzt, weshalb Grünewald den Gekreuzigten und seine Begleiter auf eine Erdwelle stellte, die nach hinten absinkt: das ist die rechte Bühne für Pathos⁷⁶.

Alles muß leer sein, damit der ungeheure Schwung zur Geltung komme und nichts außer ihm, was dem Auge Ablenkung oder Beruhigung oder kleinere Maßstäbe anböte. – Mit allen diesen Vorkehren, die einen Kunstverstand von klarster Begründung erweisen, vermag Grünewald das Ansteigen des Hyperbelschwunges zu einem unausweichlichen und erschütternden Erlebnis zu machen.

Dieses Umbrechen einer Gestalt um eines Höheren willen erweckt in uns recht eigentlich das Gefühl von Tragik. Für diese zwei, die Mutter und den Evangelisten, ereignet sich etwas Tragisches, weil «das, worum es in einem letzten, allumfassenden Sinne geht, worauf ein menschliches Dasein ankommt, zerbricht»⁷⁷. Jeglicher Schmelz und jeglicher «Saft» behaglicher Lebenswärme ist dieser Leidensgruppe gestockt und erstarrt. Im Gaumenkleben des Johannes wird das sinnenfällig; auf ihn paßt die Stelle des 22. Psalms:

«Trocken wie Scherben ist mein Gaumen,
und meine Zunge klebt an meinem Schlund.»

Sie befinden sich um des Sohnes willen in einer Grenzsituation. Derartige äußerste Lebenslagen «sind nicht überschaubar; in unserem Dasein sehen wir hinter ihnen nichts mehr. Sie sind wie eine Wand, an die wir stoßen, an der wir scheitern»⁷⁸.» Der Tod Christi ist hier fürwahr zur «Wand» geworden, an der Maria scheiternd bricht. Vor solchen Feststellungen muß sich nun immerhin ein Bedenken anmelden. Verträgt sich, darf man fragen, ein derart hochpathetisches Scheitern mit christlicher Haltung? Maria erlebt das Sterben des Gekreuzigten in neuzeitlichem Sinne als den «Tod des Nächsten» – Grünewald geht über die Teilnahmsgefühle, die die Spätgotik oder gar das Mittelalter vor dem Thema äußerten, weit hinaus. Immerhin gilt doch, wenn auch mit vielen Einschränkungen, vor allem im Alten Testament, daß, wie Jaspers es formuliert, «die biblische Religion ohne tragisches Bewußtsein lebt» oder zumindest «in überwundener Tragik»⁷⁹. Wogegen Grünewalds Maria förmlich, in Farbe, Form und Gehaben, das tragische Scheitern vor unseren Augen vollzieht! Dennoch: eine letzte Instanz wird fühlbar. Wir dürfen sie, da wir nicht allgemein formulieren, sondern der Wahrnehmung treu bleiben wollen, wiederum nur in der Sprache der Malerei benennen. Die letzte Instanz ist der Hyperbelschwung, der die brechende Gestalt der Maria aufnimmt und trägt. Dieser Schwung durchbricht den Rahmen – es gibt kein «unfertigeres» Bild als dieses, das nur aus «Ansätzen» besteht – und zielt auf etwas Unbekanntes, unmeßbar Entferntes ab. Wenn der höchste Name gebraucht werden darf, dann ist er aus diesem Ansatz erkennbar als ein Gott des Zornes und des Schreckens, der das tragische Scheitern zuläßt. So ist, worauf hin Maria und der Evangelist umbrechen, ein *mysterium tremendum*, ein schauervolles Göttliches, das in unermeßbaren Räumen, im Unheimlichen wohnt.

Grünewald, der sein Konzept der Dreilappenkomposition wahrhaft auszufüllen weiß mit ebenbürtigem Gehalt, verkörpert in der Aufsteigerung zum tragischen, auseinandersetzenen Stil ein religiöses Grunderlebnis, das dem Gott des Alten Testaments – dessen Schrecken verstört, wie es bei Hiob 13: 21 heißt – näher steht als dem Gott des Evangeliums.

4. «WIE WASSER BIN ICH HINGESCHÜTTET ...»

Würde jemand nicht die ganze Isenheimer Kreuzigung, sondern nur die Zweiergruppe der Maria und des Evangelisten kennen – und das ist bei der heutigen Verbreitungsmanier von Reproduktionen und Teilaufnahmen tatsächlich möglich –, könnte er schwerlich oder gar nicht erraten, wie die Nachbar-gestalt Magdalena auszusehen hat. Ein begabter Augensinn vermöchte allenfalls den Hyperbel-schwung zu ergänzen, also die Kompositions-lage – niemals aber die Art und Weise der Haut und der Stoffe und der Haare und des Schleiers bei dieser kniend hingebreiteten Frauengestalt so vermuten. Das ist wie ein Sprung in eine andere Welt.

«Wie Wasser bin ich hingeschüttet,
es lösen sich alle meine Gebeine,
mein Herz ist gleich dem Wachs geworden,
zerflossen in meiner Brust.»

Diese Stelle, wieder aus dem 22. Psalm, kennzeichnet Magdalena. Wo die Nachbarn stocken im Schreck und «trocken wie Scherben werden», ist diese bezaubernde Gestalt «wie Wasser ... hinge-schüttet», «gleich dem Wachs ... zerflossen». Ganz am Anfang, bei der «Basler Kreuzigung», war die Rede von Wie-Analogien, die (bei den Frauen am Kreuz) auf das wachsartig Weiche und Ab-schmelzende gingen, wobei die Farbe einen schlierig wächsernen Glanz bekam. So scheint jetzt in Magdalena eine Art von Relikt aufzutauchen, ein Überbleibsel jener Gestaltungsweisen aus frühen Arbeitsjahren. «Überbleibsel» wird man jedoch nicht gerne hören vor so viel Meisterschaft der Ent-faltung prächtigen, schimmernden Schmelzes. Was hier sich zeigt, ist gewiß nicht ein bloßer «Rückfall» in frühere Manier, vielmehr ist es die Wiederaufnahme einer Farben- und Formensprache, die dem Meister offenbar angestammt zu Gebote steht – neben jener zweiten, inzwischen schrittweis erwor-benen, die er über das Spreizen, Beugen und Brechen bis zur tragischen Form emporgeführt hat. «Muttersprache» des Künstlers möchte man sie heißen, über Jahre nicht mehr geübt, jetzt wieder ausgesprochen – und sogleich entfaltet zu einem sinnlichen Zauber sondergleichen. Wie voll genom-men dieser Gegensatz ist zwischen der versteinerten Tröckne der Nachbargruppe, jenem Gaumen-kleben des Johannes, und dem fließenden, wellenden, kräuselnden Farbenschmelz der jungen Frau! Die Konturlinien fließen, sind schwungvoll und gelöst, während die der Maria steif und starr stehen: wenn bei der Mutter eine Wellenform auftrat (im weißen Stoff), dann ist es eine gefrorene Woge mit eisigem Hauch. Man denke sich nur Magdalenens schimmerndes gewelltes blondes Haar an der Wange der Maria, um wahrzunehmen, was für krasse Unterschiede hier geschaffen sind. Mehr als reiche «Re-gister», mehr als Stufung der Charaktere, mehr als Fülle der Variation ist das – Sprung von einer Ge-staltungswelt in eine nach Grund und Wesen andere.

Magdalenens Gesichtshaut hat wieder – wie bei den Frauen am Basler Kreuz – einen rosa Hauch, jetzt mit sehr viel urbanerem Geschmack ins Lachsfarbene gewendet; der Schleier taucht neuerdings auf, zart, durchsichtig, Korrelat zur Träne. Und Magdalena ist ja auch in einer tränenreichen, auf-

gelösten Verfassung, alles flutet offen, wie die Pracht der Haare, gelöst, entbunden. Auch das lachsfarbene Kleid sinkt ohne Steife, in doppelter Faltung oder Wellung. Denn mit den plissierten Fältchen soll es nicht genug sein, sie werden überströmt und durchkreuzt von momentanen Bahnen und Knitterungen, die sich aus dem Knien ergeben. Ganz unten wallen die Wogen aus, wie Wasser am Ufer, ein dunkler Brandungstreifen schimmert auf in jenem Olivgrün, das als Farbe schon an Algentiefe und Meergründe erinnert. Nur die stabsteife, drahtig feste Kordel – wie eine Form-Entleihung aus der Nachbargruppe – verleiht dem Geflut einigen Halt.

Und nun die Farbe selbst! Außer der roten Kordel keine einzige polare, sondern lauter Zwischenstufen, Mischfarben, Übergänge, Halbtöne und aparteste Nuancen. Das pure Gegenteil zur Lokalfarbe. Wobei der Schmelz dieser völlig verwandelten Palette nicht nur die Haare, die Haut, die Stoffe liebkost, sondern auch die Atmosphäre ringsum heranlockt, hereinschmeichelt, das Licht einbegreift. Von Lichtgüssen ist sie wie überschüttet, die bebende Gestalt zwischen den Düsternissen ihrer Nachbarschaft. Nähme man ihr dieses Licht, versänke sie fahl, wie ausgelöscht, während die tragische Gruppe, mit Rot und Weiß, fast unvermindert bestehen bliebe.

Vor diesem Meisterstück schmelzmalerischen Zaubers kann man den Gedanken an Tizian schwerlich wegweisen. Die Festlichkeit im Haarschimmer und im blassen Purpur des Kleids ist mehr als nur ein Abglanz venezianischer Nuancenseligkeit – und doch ist eine Kenntnis venezianischer Malerei für Grünewald so gut wie unwahrscheinlich. Hätte man, im Vergleich unter den Großen der Zeit, für die Maria/Johannes-Gruppe einzig an Michelangelos Pathos appellieren können, drängt sich jetzt der Name Tizians gebieterisch auf. Man sieht sich jener Anekdote von Tintoretto nahe, der über seine Werkstattüre den Spruch gesetzt haben soll: «Die Zeichnung von Michelangelo, die Farbe von Tizian» – wobei aber eine so einfache Scheidung von Zeichnung und Farbe für Grünewalds Rätsel die Lösung nicht entfernt anbietet.

Eher doch muß man sich mit dem ungewohnten Gedanken befreunden, daß er gleichzeitig zweier Sprachen mächtig zu sein, zweier Welten habhaft zu sein scheint. Und diese – überdies – in ein und demselben Bilde vorzutragen sich nicht scheut! Mag der Vorschlag zunächst befremden, anders können wir uns die erörterten Farben- und Formtatsachen nicht zurechtlegen.

Es gibt in der Isenheimer Kreuzigung noch einen weiteren Zeugen der Schmelzmalerei. Das Lamm mit dem Kelch – ein Sinnbild des Opfertodes am Kreuz, das Dauer und Fortwirkung der Opferung verheißt im unblutigen Opfer der Messe – ist zwar nicht fürstlich prunkvoll wie Magdalena, aber doch auch freundlich entspannt und gelöst vorgetragen; das Erdbraun der Umgebung ist schummerig einbezogen in die gelbliche, graue, grünliche Färbung; so flaumig sind seine Umrisse, daß die der Nachbarfiguren wie mit der Schere ausgeschnitten wirken⁸⁰.

Das Bild im Ganzen übersehen, empfindet man die beiden Schmelzmalereien der Magdalena und des Lammes, links und rechts zu Füßen des Gekreuzigten, wie Vermittlungsversuche oder auch wie Dämpfer, welche dafür sorgen sollen, daß nicht hart auf hart und gespannt auf gespannt zusammen-treffe. Die Annäherung an die Bannzone um Christus bewirkt gewissermaßen ein Erweichen und Verflüssigen der Gestalten, als ob der Gekreuzigte in seiner metallischen Härte Glut ausstrahlen würde. Das hochgesteigerte Gesamtgeschehen hat diese Entspannungen bitter nötig, wie jede tragische Situation Milderungen nötig hat, soll sie nicht unerträgliche Grade erreichen.

Doch die *Auferstehungstafel* (Abb. 00) des Isenheimer Altares ist es erst, die der Schmelzmalerei, dieser angestammten Sprache des Meisters, zur Aufgipfelung verhilft. Dieses Werk ist das unerläßliche Komplement zur Kreuzigung, nicht nur thematisch, auch in der Ausdrucksweise und in der Komposition. Schmelzen bedeutet, physikalisch gesehen, Übergang von einem Zustand in einen anderen. In der Isenheimer «Auferstehung» wird das verwandelnde Übergehen – als eine höchste und letzte Denkbarekeit zwischen Hiesigem und Jenseitigem – zum Thema. Im Bildverlauf von unten her wird beschrieben, wie ein irdischer Leib «schmilzt», hinauf und hinüber zu Göttlichem. Unten ist die auseinander gesetzte Welt der handgreiflichen Sachen und Gestalten hingebreitet: im Schreck geblendete und gestürzte Grabwächter, Rüstung und Waffe vom Blendlicht übergleißt, dazu der scharfkantige, schwere Steinsarkophag. Härte und Wucht des Körperlichen, isolierende Umrisse, scharf getrennte Farben – also die Gewahrungsweise, wie sie in der Kreuzigung vorherrscht.

Nun aber die Verwandlung: der Felsblock hinter dem Sarg ist wie in Glut versetzt und abgeschmolzen zu rundlichen Formen. Das ist die rechte Kulisse für den wunderbaren Vorgang auf dem Laken. Dieses Laken, in seinem Steigeschwung, wie aufquirlendes Wasser drapiert, hat gar nicht mehr eine eigene, ihm zugehörige Lokalfarbe, sondern es ist lediglich die Spiegelungsbahn für das gleißende Licht. Hier spielt die kühnste Verschmelzung sich ab, die Grünewald je gemalt hat. Eisiges Blendweiß wird zu Blaßblau, Mondblau, Stahlblau, gärt zu Violett, kocht über zu Blutrot – immer irgendwo, denn Absätze und Stufen kann man nicht mehr unterscheiden –, glüht auf in Feuerrot, Lichterloh und strahlt schließlich als reines, ganz entschlacktes, liches Gelb. Das ist ein Rausch des gleitenden und gleißenden Überganges, der keine Stelle mehr auf sich beruhen läßt, jede ist etwas mehr als die untere und etwas weniger als die obere. Die Farbenkette ist in ihren einzelnen Gliedern nicht mehr zu scheiden, diese Glieder sind verschmolzen zu einem völligen Ineinander.

Mit den Farben verwandeln sich folgerichtig auch die Aggregatzustände der Körper, werden zusehends weicher, wachsartiger, bis zum Antlitz hin, mitten im Lichtkreis, das Körper schlechthin nicht mehr ist, sondern nur noch Lichtfarbe und Farbenlicht.

Diese höchste Stufe von Schmelz ist pure Farbe und pure Fläche, nämlich körperlos, gestaltlos, raumlos. Denn das ganz bereinigte Ineinander ist ohne Form, weil ohne Grenzen. Einzig der Kreis darf noch geduldet werden unter den planimetrischen Formen (stereometrische fallen ohnehin weg), weil er selber das Zeichen für ineinander Verschmolzenes, für das perfekte Eins-Sein darstellt⁸¹. Und der Lichtkreis ist wiederum so gemalt, daß er regenbogenähnlich weiter schmilzt und schmilzt, alles Gestaltete mehr und mehr eintilgt und sich selber zuletzt aufhebt in einem Hauch von Andeutung des Hauptes Christi – das aber Gesicht nicht mehr ist, sondern Strahlung, einfache Helle.

Grünewalds Isenheimer «Auferstehung» ist die Leugnung jeglicher Grenze. Dem Schmelzding kann nichts begegnen – es würde jedes Entgegenstehende sogleich vermählend einschmelzen. Daher kann es auch an nichts brechen, ja man darf sagen, daß dieser Gewahrungsart oder Erlebnisweise die Möglichkeit des Brechens oder Scheiterns gar nicht zugänglich sei; Grenzsituationen stehen ihr nicht zu, begegnen ihr nicht, denn sie trifft darum nicht auf Grenzen, weil sie immerfort verwandelnd einschmilzt.

In der Isenheimer «Kreuzigung» erschütterte der Meister mit der Gestaltung der menschlichen Grenzsituation – in der «Auferstehung» leugnet er diese radikal. In der Isenheimer «Kreuzigung»

steigerte er den auseinandersetzen Stil – in der «Auferstehung» verläßt er sich ganz auf eine ineinanderverwebende, ineinanderverschmelzende Manier⁸².

Schmelzmalerei von diesem Grad, wenn sie mit umfassendem Anspruch auftritt und Irdisches mit Göttlichem vermählen will, ist Mystik. Jede Art von Schmelzmalerei, die herrliche venezianische vorab, meint ein Verflechten und Vermählen der Sachen und Wesen, Liebesinnigkeit, Einklang unter Menschen oder zwischen Menschen und Natur. Wird die Schlichtung der Grenzen ganz vollzogen, als ein Ineinanderverschmelzen transzendentaler Dimension, dann wird die Liebesinnigkeit zur «Uniomystica».

Mystik ist, wie Jaspers meint, «Verdeckung der Grenzsituation»⁸³. Hier ist sie mehr, nämlich deren Leugnung. Grenzfeindlich, damit auch schon formenfeindlich, möchte sich erlösen von Gestalt, möchte zum Punkt werden, nur noch Lichtfarbe, nur noch Helle sein. Damit allerdings ist für einmal auch in der Malerei – und darauf kommt es Grünewald an – «der Tod als Grenze aufgehoben und zu einem bloßen Übergang zwischen den Daseinsformen gemacht»⁸⁴.

5. EINE BEKUNDUNG DES «MYSTERIUM TREMENDUM ET FASCINOSUM»

Eine Aufsteigerung bis zum Tragischen und eine andere Aufsteigerung bis zum Mystischen, beides im selben großen Altarwerk vollbracht: das ist ein übermäßiges Vorhaben. Wäre das eine von beidem oder beides auf halbem Wege steckengeblieben, hätte man allen Grund, den Meister der Überforderung und der mangelnden Ökonomie zu bezichtigen. Nun aber beide Ziele in einer – wie wir aufgewiesen haben – stilistisch folgestrengen, grandiosen Art erreicht sind, steht man vor einer Überfülle, die zu loben leichter ist als sie zu begreifen. Doch von theologischer Seite kommt uns Rat. Rudolf Otto hat in seinem Buch über «Das Heilige»⁸⁵, das kennzeichnenderweise 1917 erschienen ist, also mitten in stark expressionistisch erregten Jahren, eine Phänomenologie der religiösen Erfahrung ausgearbeitet, die derartige Doppelaspekte als religiöse Grunderfahrung beschreibt und mit vielen literarischen (auch einigen wenigen künstlerischen) Zeugnissen europäischer und außereuropäischer Religionen belegt. «Die Kreatur», heißt es da⁸⁶, «die vor dem Dämonisch-Göttlichen erzittert ... hat immer zugleich den Antrieb, sich ihm hinzuwenden, ja es irgendwie sich anzueignen. Neben das Sinnverwirrende tritt das Sinnberückende, Hinreißende, seltsam Entzückende, das oft genug zum Tausel und Rausch sich Steigernde, das Dionysische der Wirkungen des numen.» Diese rauschhafte Seligkeit ist uns in der Gestalt Magdalens begegnet, und wir werden sie an anderen Stellen des Altars – etwa im «Engelkonzert» der 2. Schauseite – wiederfinden. Solcherart Entzückte «versuchen sich des Mysteriösen selber zu bemächtigen, sich mit ihm zu erfüllen, ja sich mit ihm zu verselbigen»⁸⁷. Eins zu werden, diese religiöse Sehnsucht kann der Maler nur mit den Mitteln der Schmelzmalerei zum Ausdruck bringen – und in der Tat «bittet der Mystiker zu mildern, damit er nicht selber vergehe»⁸⁸, er empfindet also sich selber als «Schmelzenden». «O, daß ich euch sagen könnte, was das Herz empfindet, wie es innerlich brennt und verzehrt wird», sagt Katharina von Genua⁸⁹ – und Aussagen dieser Art ließen sich bei vielen Mystikern finden: sie bezeugen die selbe Erfahrung in Worten, die Grünewald als Maler in der Auferstehungstafel sinnfällig macht. Gemeinsam ist dabei die Affinität zu Feuer, zu Glut, zu glühendem Schmelzen und vermählendem Ineinander.

Eigentümlich ist überdies, daß dem Faszinierten dann, wenn er «sein Höchstes sagen möchte, auch alle Bilder wieder zurücktreten, daß das Gemüt hier von Bildern kommt und zu reinen Negativen greift»⁹⁰. Das gilt in auszeichnendem Sinn für jene letzte Stufe der Schmelzmalerei, die in der Auferstehungstafel sichtbar wird. In der Darstellung des auferstehenden Heilands geschieht es ja förmlich, daß alles Bildhafte zurücktritt, die anschauliche Gestalt sich mehr und mehr verliert, zu Licht einschmilzt und zu jenem «reinen Negativ» der Lichtebene wird, die keine Form und Grenze mehr zuläßt und auch den Raum aufhebt.

In den beiden Isenheimer Tafeln der «Kreuzigung» und der «Auferstehung» werden beide, das abdrängende Tremendum und das anziehende Fascinosum, deutlich. Betrachtet man den Entwurf, den die beiden Tafeln darstellen, vom Standort eines aufgeklärt rationalisierten Christentums aus, so wird man sich zwar nicht leicht zurechtfinden vor dieser doppelten Aufgipfelung, die in sich selber ja paradox ist. Doch Meister Mathis bestätigt nur eine Grunderfahrung des Religiösen überhaupt, er darf sich nicht nur auf das Neue Testament berufen, sondern womöglich mindestens so sehr auch auf das Alte Testament, zudem auf manche Parallelen unter den außerchristlichen Religionen. Das *mysterium tremendum et fascinosum* hat in seinen beiden Tafeln in einer für die Epoche wahrhaft singulären Weise Gestalt gefunden.

Gewiß nicht jedes Werk der insgesamt neun Isenheimer Tafeln: aber diese beiden sind als Komposition ohnegleichen im kunsthistorischen Bezirk, in den sie gehören. Bereits wurde dargelegt (S. 00 und Skizze 7c), welche geistreiche Gegenleistung zum Dreieck der Renaissance das Schema der Kreuzigung darstellt. Die Dreilappen-Komposition mit ihren überschwingenden Zügen öffnet sich weit und stürmisch und hingerissen nach allen drei Seiten. Hält man sie neben die Sixtinische Madonna des Raffael (1512 zu datieren^{90a}, Skizze 8b), hat man den Begriff, wie Abdrift und Hinwegwollen zu einem fraglosen und mühelosen Zur-Stelle-Sein sich verhalten. Wie Unrast zu Ruhe, wie Entschran- kung zu freigewählter Beschränkung. Der gespannte, niedergebeugte Querbaum von Isenheim könnte nicht gelassener refüsiert werden als mit dem glockenreinen Fall der Vorhangtücher, die der Madonna und dem Kind Raffaels einen wohnlichen Raum zurecht machen. Und doch ist die Feierlichkeit da, denn die Hebemacht des Dreiecks, mit allen Vorsichten ruckloser Steigerung gehandhabt, bringt die Anwesenden in den freundlichsten Würdestand.

Aber Grünewald – das bemühten wir uns beschreibend aufzuweisen – läßt es ja nicht bewenden mit *einer* Antwort auf Bildordnung und Gehaben der Renaissancekunst. Die Auferstehungskomposition ist ein zweiter Gegenwurf, völlig anders konzipiert. Was da farbgleißend aufflammt, kommt im Leuchtkreis zu einem geisterhaft erregenden Stillstand. Das alloffene, zentrifugale Kreuzigungsschema wird ergänzt durch ein punktbezogenes, zentripedales Auferstehungsschema, in dem der Kreis eine hauptsächliche Rolle spielt. Nun erinnert man sich, daß auch für Raffael der Kreis – «die reine Form des Kreises und der Kugel» – eine «oberste Norm» ausmachen. Theodor Hetzer, der diese These in seinen «Gedanken um Raffaels Form»⁹¹ ausarbeitet, ist überzeugt davon, daß der Italiener deshalb «im Tondo und Medaillon das Vollendete leistet»⁹² und hierüber dann in der «Madonna della Sedia» «das letzte Wort» findet⁹³. Aber auch auf der eben berührten Sixtinischen Madonna «umschließt ein reiner Kreis den Oberkörper Mariä und das Kind, also die bedeutendste Stelle des Bildes»⁹⁴.

Daß die Elementarform des Kreises jedoch ein ganz anderes Wirkmittel wird in den Händen Grünewalds, ist augenscheinlich. Raffael bringt in einem Kreis wie dem der Madonna della Sedia (Skizze 8d) die Erdendinge ins Gleichgewicht, er hält in ihm einen Augenblick von kräftigster und holdester Präsenz fest und umreißt mit ihm eine wahre Mitte des Lebens, gleich weit entfernt – wie die Radien des Kreises sich gleich sind – von den Rändern der Herkunft und des Hingehens, der Gefahr und der Vergänglichkeit. – Für Grünewald dagegen ist die gleiche Elementarform dienlich zur Entschlackung von jeglichem Erdenrest; ihm ist der Kreis nicht eine Ausrundung der Lebensmitte, vielmehr das Zeichen für jenes strahlende Immerdar, das überhaupt erst nach diesem Leben beginnt. Eine Annäherung oder auch nur ein Entgegenkommen zwischen den beiden Meistern stellt also diese Verwendung gleicher Form keineswegs dar.

Die Isenheimer Kreuzigung ist alloffen, ein Abschnellen und Hinwegdürfen wird erharret. Das Hiesige – nämlich die körperliche Wucht und die kausale Verknüpfung der Dinge – ist nur Voraussetzung für das, was kommt, worauf man wartet. Die gespreizte Auffächerung dieser Komposition darf so als ein räumlicher Ausdruck für zeitliche Belange betrachtet werden. Denn nur das Künftige ist das allhaft Offene, das noch alle Möglichkeiten grenzenlos enthält. Erst was in die Gegenwart eintritt, nötigt zur Wahl und Entscheidung und verliert seine Weite. Maler, die das Gegenwärtige zu würdigen und zu steigern suchten – in unserem Zusammenhang Raffael, aber auch Dürer –, hatten derartige Weiten und Überschwünge gar nie nötig. Nur Grünewald braucht sie, um mit den Überschwüngen der «Kometenbogen» sich ganz auf das Kommende zu werfen.

Die Isenheimer Auferstehung steht, mit ihrem drastischen Absprung und Aufschwung aus dem Sargdunkel, der Kreuzigung zunächst nicht nach. Aber es finden sich keine überschwingenden Linien, vielmehr mündet der Bewegungszug, der über das schillernde Laken steigt, im Lichtkreis und bildet so als Ganzes eine Art von eingerollter Spirale. Die anfängliche Raschheit verliert sich und gelangt zu jenem geisterhaft erregenden Stillstand im gleißenden Schmelz. Hierüber kommt der Künstler nicht nur von Gegenständen, sondern von Formen und Bildern überhaupt. Nichts mehr wird erwartet, alles ist in diesem «reinen Negativ» erreicht. Wenn in der Kreuzigung ein Künftiges erharret wurde – dann geschieht hier ein Rückverwandeln auf das Ungeschiedene, nicht Unterscheidbare, Abstandslose, Ungetrennte und Eine hin. Der Aufsprung des Auferstehenden ist nicht (wie beim Gekreuzigten) ein Entwurf auf offene Zukunft hin, sondern die Rückkehr in das liebesinnige, gestillte, begehrenslose Eine.

Christus kehrt in den Schoß der Schöpfung zurück, er sinkt wieder dem einst Gewesenen anheim. Er hatte sich, als Mensch auf Erden, in das Gesonderte, in die Körperwelt mit Schwere, Schatten und Bewegung eingelassen. Er hatte sich damit vom göttlichen Ursprung gelöst und abgesetzt; jetzt kehrt er aus der Besonderung zurück. Das Körperliche schmilzt ein, die Schwere vergeht, der Schatten erlischt, die Bewegung hört auf. Die hiesige Gegenwart ist verlassen, aber nicht um entwerfend auf Künftiges zu überschwingen, sondern um schmelzend zurückzusinken in das angestammte Eine, Einstige, immer schon Gewesene, den Ursprung.

Gewiß hat Grünewald durchaus nichts anderes gesucht als den Begriff von Ewigkeit. Aber seine Epochenbedingnis, mit ihrem kausalen Denken, mit ihrem «Vernunftgrund», war so beschaffen, daß er Ewigkeit nur ertasten konnte, wenn er sie an ihren beiden «Zipfeln», dem Gewesenen und dem

Künftigen, sinnenfällig machte. Das Ewige ungebrochen – das heißt nicht geteilt in Gewesenes und Künftiges – einzubilden, war das Vorrecht bestimmter Phasen des Mittelalters, vor allem des frühen Mittelalters. Für einmal gelang dies in den byzantinisch-ravennatischen Mosaiken, das andere Mal wohl auch in der Reichenauer Miniaturenschule um 1000. Diesen Begriff von ungebrochener oder noch kaum gebrochener, nicht unterteilter, weder halbierter noch gedrittelter Dauerwürde zu vergleichen mit Grünewalds gebrochenem, geteiltem Konzept, müßte eine verlockende Aufgabe sein. Sie würde den Rahmen dieser Darlegung aber sprengen. Wollte Grünewald aus der Gegenwart heraus, mußte er sich Schwingen, Kometenschwingen anvertrauen. Diese aber haben ihre Herkunft und ihr Hingehen, damit auch schon ihre Vergangenheit und Zukunft! Ewigkeit war ihm – auch er schließlich ein in seiner Epoche verwurzeltes Geschöpf –, und noch bei der ungeheuersten Anstrengung schöpferischer Einbildungskraft, doch nur zugänglich als Bruchteil von Ewigkeit, als je eine Hälfte bestenfalls. Mehr zu wollen, war aussichtslos. Es wäre nicht nur eine andere Hand, auch ein anderes Wahrnehmen und Denken, kurz: frühmittelalterliche Wesensart vonnöten gewesen, um so etwas überhaupt wünschen, geschweige denn durchführen zu können. Grünewald war immer empfindlich für Zeitstufen, er witterte in ihnen Ausfallsmöglichkeiten aus der Gegenwart. So hat er schon junges, rauhes Holz dem perfekt und dauerhaft gearbeiteten vorgezogen, hierauf in Altersformen fast geschwelgt, Zerfetztheiten, Abgenütztem – das waren, so bescheiden scheinbar, Vorübungen für den großen inneren Auftrag, der Epoche einen Blick auf das Kommende und in das Gewesene zu eröffnen. Nimmt man beide Entwürfe, die die zwei Tafeln darstellen, zusammen, erinnert man sich an Kierkegaards Verwunderung über den seltsamen und doch so gebräuchlichen wie möglichen Satz: «Er kommt gegangen⁹⁵.» Was Kierkegaard am Tatbestand einer banalen Redewendung irritiert: das Verquickten gewesener und künftiger Form, das darf uns vor dem Tatbestand des gewaltigen Lösungs- und Erlösungsversuchs im Isenheimer Altar beschäftigen. «Er kommt aufgeschnellt», müßte es dann heißen, und die Paradoxie ist nicht minder seltsam. Doch solche Erwägungen haben kein Abschen, und sie gehen weit über das hinaus, was einem Künstler in seiner Zeit an Freiheit der Imagination zubemessen sein kann.

Die beiden Wege, die der anbrechenden Neuzeit auf redliche Art möglich waren, hat er erarbeitet und freigelegt: den auf das Kommende hin, den in das Gewesene zurück. Sein Stil, der demzufolge ein Doppel-Stil sein muß, liegt gerade darin, daß er von der Gegenwart abstößt. Ungenügen an der Präsenz heißen Wermut und Hoffnung dieser Einbildungskraft.

ANMERKUNGEN

- 1 Friedrich Winkler (in: Winkler, Band II, Nr. 382) bezweifelt, ob mit der Darstellung wirklich Baumeister Hieronymus gemeint sei. In dem Bande «Die großen Zeichner» (Berlin, 1951) gibt Friedrich Winkler die Zeichnung als Frontispiz wieder und unterschreibt sie dann doch mit: «Albrecht Dürer/Baumeister Hieronymus»; im Texte (S. 36) nennt er sie «die große Zeichnung eines Alten» ... «Der ehrenhafte Mann mit dem Winkeleisen in der Hand gilt als der Baumeister Hieronymus des Hauses der deutschen Kaufmannschaft in Venedig.» Das Blatt ist eine reine Pinselzeichnung, auf durchgefärbtem blauem Papier, wie es die Venezianer zu benützen pflegten (vgl. hiezu Winkler, Die großen Zeichner, S. 36). – Tietze: Krit. Verzeichnis. Dürer Nr. 313.
- 2 Heinrich Wölfflin: Dürer, 5. Auflage, S. 180.
- 3 In Grünewalds Zeichnungen ist die Kreuzschraffur nirgends angewendet. Er ist wohl einer der wenigen in der Epoche, die auf dieses sehr geschätzte Wirkmittel für plastische Präzisierung und für klare Ausgrenzung verzichten – Wirkmittel, das zum Beispiel Raffael und Michelangelo überaus häufig verwenden.
- 4 Aus: «Sopra la „Notte“, risposta del Buonaroto», in «Michelangelo, Lebensberichte, Briefe, Gedichte», hg. und übersetzt von H. Hinderberger, Zürich, 1947, S. 432.
- 5 Unzählige Male wird Grünewald als «Vollender der Spätgotik» angesprochen, so, um nur *ein* neueres Beispiel zu geben, in Zülch II, S. 5, wo er als «letzter und größter Vollender» einer Gotik gilt, die «in wildem Aufbauen zu Ende» ging in der Dürerzeit.
- 6 Heinrich Wölfflin: Dürer, S. 357.
- 7 Offenbar war es Wölfflin unbekannt, daß Grünewald im Gefolge seines Fürsten zu Schiff an den Aachener Krönungstag fuhr (23. Okt. 1523) und dort Albrecht Dürer begegnete, der «dem Mathes» Graphik schenkte. – Vgl. hierüber unsere Lebensbeschreibung im II. Kapitel, S. 14.
- 8 Joachim v. Sandrart spricht von «ausbündigem Mann» in seiner Teutschen Academie, I. Teil, Nürnberg 1675, II/3, S. 236.
- 9 Zuerst und am schärfsten erfaßt hat die Abseitigkeit Grünewalds im Sinne der Gefährdung wohl Huysmans in seinem «Là-bas», wo insbesondere die Karlsruher Kreuzigung analysiert wird (Huysmans, Joris Karel: Là-bas, Paris, 1891, übersetzt von Eisenmann, 1895). Eine Nennformel für das stets sich aufdrängende Gefühl der Abseitigkeit findet Zülch, wenn er sagt, Grünewald stehe «gegen und über jedem Zeitgenossen» (Zülch I, S. 73).
- 10 Joachim v. Sandrart: Teutsche Academie, II. Teil, Nürnberg 1679, III/3, S. 68.
- 11 Zülch I, S. 8 und S. 382.
- 12 Zülch I, S. 8.
- 13 Zülch I, S. 48 und S. 368 sowie S. 373.
- 14 Zülch I: «... auf gegen 1460 in Würzburg» (S. 13); Zülch II: «das Geburtsjahr liegt eher vor als nach 1460 ... Ob aber der Würzburger Ratsherr und Baumeister Hans Neithardt (gest. 1471) und dessen Frau Barbara Oettinger (gest. 1494) seine Eltern waren und ob die Familie aus dem schwäbischen Ulm stammte, ist nicht erwiesen» (S. 6).
- 15 Zülch I: «wir dürfen schließen, daß die beim Tode des Meisters gegenwärtigen Zeugen unverzüglich, mindestens am folgenden Tag dem Magistrat vom Ableben und letzten Willen des Verstorbenen Mitteilung gemacht haben. Diese vom Tischler Gabriel Tuntzel gesiegelte ... Meldung ist vom Dienstag, 1. September 1528 datiert. Dann wäre Montag, 31. August, der Todestag» (S. 47).
- 16 Vgl. hiezu Wilhelm Fraenger: Hieronymus Bosch, S. 9 ff.
- 17 Es ist interessant, festzustellen, daß selbst jene Grünewald-Forschung, die das Geburtsdatum später, nämlich nach dem Dürers angesetzt haben will, um Vergleiche mit Leonardo nicht herumkommt. So widmet Lottlisa Behling, die für das «späte Geburtsdatum um 1480» plädiert (Behling, S. 19) – und damit einen Vorschlag Friedrich Winklers neuerdings in die Diskussion zieht –, dem Vergleich mit Leonardo einen eigenen Abschnitt am Schluß ihrer Studie, zusammen mit Lucas Cranach d. Ä., Altdorfer und anderen (Behling, S. 79).

- 18 Raffael beendet die Stanza d. S. laut Inschrift vor November 1511; Michelangelos Sixtina-Decke: 1. Enthüllung 14. August 1511, 2. Enthüllung (mit sämtlichen Lünetten und Stichkappen) am 31. Oktober 1512.
- 19 Über Grien, dessen Name in die Namensgeschichte des Meisters Mathis, falsch genannt Grünewald, hinein spielt: siehe Zülch I, S. 395.
- 20 Hans Weigert: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, Propyläen-Verlag, 1942, S. 384. Weigert ist hier zitiert, weil er trotz betont nationalistischem Standpunkt (Darstellung der Zwischenkriegsjahre und des «Groß-deutschen Reiches» in diesem Buch, S. 498–515!) den Niedergang der deutschen Renaissance-malerei ohne jeden Beschönigungsversuch herausarbeitet und das bruske Abbrechen dieser deutschen Kunstepoche mit manchem Beispiel belegt.
- 21 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Die Stelle lautet: «Die Höhe ist nur ein ganz schmaler Grat. Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden.» 3. Auflage, S. 3.
- 22 Zur Datierung des Isenheimer Altares siehe Werkkatalog Nrn. 6–14.
- 23 Siehe S. 18 und Werkkatalog Nrn. 6–14.
- 24 W. Königstein: Tagebuch, hg. Frankfurt 1876, S. 121.
- 25 Zülch I, S. 372.
- 26 Zülch I, S. 373–375 und S. 53.
- 27 Zülch I, S. 421.
- 28 Oskar Hagen: Grünewald, S. 35 ff. Hagen versucht eine Italienreise zu beweisen. Vgl. auch Hagens These einer Italienreise schon vor dem Jahre 1503, dargelegt in Kunstchronik, N. F. XVIII, Sp. 73 ff.
- 29 Koberger war Dürers Taufpate (vgl. Wölfflin: Dürer, S. 65 sowie Arpad Weixlgärtner: Dürer und Grünewald S. 18).
- 30 Heinrich Feuerstein: Bildgehalt, weist erstmals auf die Offenbarungen der hl. Birgitta von Schweden hin. Unter der ein gutes Dutzend umfassenden Gruppe von Forschern, welche nach einer grundlegenden Quelle für Grünewalds Bildgedanken suchten, war H. F. zweifellos der glücklichste Finder. Er unternimmt es, viele Bildmotive des Malers auf die überaus augensinnlich empfundenen Visionen der Birgitta zurückzuführen. Oft gelingt ihm dies überzeugend, wie Proben im Laufe der Werkbeschreibung erweisen werden.
- 31 Zülch I, S. 374.
- 32 Indagines Brief an den Priester Otto Brunfels vom 1. Juli 1522, zit. bei Zülch I, S. 405.
- 33 Indagines Brief an den Mainzer Vikar Dr. Zobel von Gibelstädt, vom 15. Mai 1522, Zülch I, S. 405.
- 34 Aus dem selben Brief, Zülch I, S. 405.
- 35 Zülch I, S. 372.
- 36 Der Wortlaut von Grünewalds Wappenbrief ist unbekannt. Jedoch läßt sich diese Folgerung aus der Parallele zum Wappenbrief des sächsischen Hofmalers Cranach ableiten; vgl. Zülch I, S. 36.
- 37 Oskar Hagen: Grünewald, S. 73. Die ganze Stelle lautet: «Wie ein roter Faden durchläuft das Thema der Kreuzigung des Herrn hinfort das Gewebe, in dem der Meister sein Lebenswerk schafft... Die Kreuzigungen bilden somit eine klare Typenreihe der Stilentwicklung Grünewalds.»
- 38 Zülch I, S. 375.
- 39 Wölfflin zum Scorzo: «Die Verkürzung gilt im 16. Jahrhundert als die Krone des Zeichnens. Alle Bilder werden darauf hin beurteilt. Albertinelli bekam das ewige Gerede vom Scorzo schließlich so satt, daß er die Staffelei mit dem Schenktisch vertauschte...» (Wölfflin: Klassische Kunst, S. 283).
- 40 Konrad Witz: Innenbilder aus dem Basler Heilspiegelaltar um 1435. Öffentliche Kunstsammlung Basel.
- 41 Zur Datierung der Basler Kreuzigung siehe Werkkatalog Nr. 2.
- 42 Henri-Frédéric Amiel: *Fragments d'un journal intime*, 2 Bde., 1882–84.
- 43 Lange und Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß, 1893, S. 319, II.
- 44 Erwin Panofsky: *Perspektive*, S. 258–330.
- 45 Erwin Panofsky: *Perspektive*, S. 291.
- 46 Erwin Panofsky: *Perspektive*, S. 287.
- 47 Niemand hat diesen «Sog» geistreicher persifliert als Paul Klee in seinen Arbeiten: «Gedenkblatt an Gersthofen» (1918), «Zimmerperspektive mit Einwohnern» (1921), «Perspektive mit offener Tür» (1923), «Stadt-perspektive» (1928), «Nichtcomponiertes im Raum» (1929), Grohmann: Klee, S. 217–220 und S. 396. – Die

- Generation Klees hat als erste seit der Renaissance so viel Abstand zum Perspektiven-Dogma erreicht, daß die Beziehung kritisch-karikierend werden kann.
- 48 Vgl. S. 00 und Anm. 30. Hierzu auch die treffende Bemerkung W. Pinders: «... bevor man auch nur begann, das Inhaltliche zu deuten, war [Grünewalds] Kraft der Versinnlichung schon stärker als das Versinnlichte» (Pinder: Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Leipzig 1940, S. 271).
- 49 Von fremdhändiger Übermalung kann die Rede schon darum nicht sein, weil dieses selbe Motiv mehrmals wiederkehrt, besonders auffällig übereinstimmend in der spätesten Kreuzigung (Tauberbischofsheimer Kreuzigung in Karlsruhe).
- 50 Dürers Selbstporträt aus dem Jahr 1484, Wien, Albertina. Inv.Nr. 4839. Tietze: Krit. Verzeichnis Dürer, Kat. Nr. 1, Bd. I, S. 1.
- 51 Zülch I, S. 81.
- 52 Wölfflin spricht nicht ohne Grund von dem mangelnden Sinn für das «Einfache und Starke», der diese Jahrhunderthälfte kennzeichne (Wölfflin: Dürer, S. 36).
- 53 Man denke – was die Darstellung des Zerfetzten im Norden betrifft – an die Bettler (Radierfolge der «Gueux») des Callot (1592–1635), aber auch – rückblickend – an jene leidensfanatischen Ausprägungen der Plastik um 1300, vor allem an den Kölner Gabelkruzifixus (1304) in S. Maria im Kapitol. Vgl. hierzu Hans Weigert: Stilstufen, S. 90/91.
- 54 Wilhelm Fraenger: Grünewald, S. 107.
- 55 Zu Wilhelm Fraengers «Physiognomischem Versuch» (W. F.: Matthias Grünewald, ein physiognomischer Versuch, Berlin 1936). – Es mag hier am Platze sein, eine Bemerkung zu Fraengers Werk zu äußern. Es ist durchdrungen von einer erstaunlichen Begabung des Sehens, und was Fraenger über das Physiognomische und das Körpergebaren Grünewaldscher Darstellungen sagt, gehört zum Besten in der Grünewald-Literatur. Meisterliche Formulierungskraft steigert den Eindruck. Trotzdem kann der höchst verheißungsvolle Ansatz nicht mit dem gleichen Einverständnis bis zum Schluß begleitet werden. Denn Fraenger gleitet zum bloßen Interesse am Pathologischen ab und glaubt vieles am Werke Grünewalds mit Epilepsie erklären zu sollen. Er mag – medizinisch gesehen – noch so recht haben: mit Bemühung um das Kunstwerk selbst hat das wenig zu tun und mag vielmehr dazu verleiten, Grünewald als einen Krankheitsfall abzutun, statt Strich für Strich von ihm ohne Nebenabsichten zu betrachten. Trotz diesem fehlleitenden Abzielen auf Pathologisches gehört Fraengers Werk zu denen, die wahrhaft anregen.
- 56 Wölfflin, Klassische Kunst, S. 116.
- 57 Rekonstruktion der Anordnung: Christian Altgraf Salm: Flügel zum Helleraltar. S. 121, Abb. 3 und 4.
- 58 Christian Altgraf Salm: Flügel zum Helleraltar, S. 120.
- 59 Vormalis Berlin, Kupferstichkabinett, Behling: Handzeichnungen Nr. 29, Tafel XXVII.
- 60 Vormalis Berlin, Kupferstichkabinett, Behling: Handzeichnungen Nr. 27, Tafel XXV.
- 61 Vormalis Berlin, Kupferstichkabinett, Behling: Handzeichnungen Nr. 20, Tafel XVI.
- 62 Huysmans: *La bas*, zit. in der Übersetzung von Eisenmann, Pan 1895, Heft 2, S. 95.
- 63 H. A. Schmid, S. 135.
- 64 Zülch I, S. 142 und 146.
- 65 Lücke: Leonardo, S. 3: Aus dem Codice Atlantico, Bibl. Ambrosiana, Mailand, 147 v. a.
- 66 Lücke: Leonardo, S. 13: Aus der Arundel-Handschrift, British Museum, London, 174 v.
- 67 Rudolf Kaßner: Michelangelos Sibyllen und Propheten; Essay in: Transfiguration, Erlenbach-Zürich, 1946, S. 97.
- 68 Vgl. Grohmann: Klee, die Abbildungen S. 393, Nrn. 70 und 71 («Betroffener Ort» 1922; «Schwankendes Gleichgewicht», 1922) – sowie Grohmanns Erläuterung des Pfeils, S. 372, wo Klees bezeichnender Satz zitiert wird: «Je weiter die Reise, desto empfindlicher die Tragik.»
- 69 Hausenstein: Isenheimer Altar, S. 70.
- 70 Behling: Handzeichnungen, Kat. Nr. 30 (Tafel XXVIII) und Kat. Nr. 11 (Tafel XIII).
- 71 Theodor Hetzer: Raffaels Form, S. 20.
- 72 Über die Lokalfarbe allgemein und ihre spezielle Bedeutung bei Bruegel, dem «konzentriertesten Lokalfarbenmaler, den wir überhaupt kennen», siehe Jedlicka: Bruegel, S. 65 und 66.

- 73 Staiger: Poetik, S. 164.
- 74 Staiger: Poetik, S. 165.
- 75 Fraenger: Grünewald, S. 126.
- 76 «Die Bühne in irgendeiner Form, und sei es nur die Rednertribüne, wird vom pathetischen Stil mit unausweichlicher Konsequenz gefordert.» Staiger: Poetik, S. 167.
- 77 Staiger: Poetik, S. 198.
- 78 Jaspers: Philosophie, S. 469.
- 79 Jaspers: Philosophischer Glaube, S. 39.
- 80 «Wie aus Glanzpapier ausgeschnitten» nennt Jedlicka Pieter Bruegels Figuren. Diese Wirkung ist die Folge konsequenter Lokalfarbenmalerei. Jedlicka: Bruegel, S. 66.
- 81 Man denke zurück an die erste, bescheidene Verwendung des Kreis-Motivs in der Komposition: an die Kreisanlage der «Münchener Verspottung».
- 82 Darum darf W. Pinder mit Recht sagen: «... so ist der sich Verklärende ein von Urbeginn anderer als der Ge-
kreuzigte, er ist eine andere *Idee*» (Pinder: Die deutsche Kunst der Dürerzeit, Leipzig 1940, S. 273).
- 83 Jaspers: Philosophie, S. 473.
- 84 Jaspers: Philosophie, S. 488.
- 85 Rudolf Otto: Das Heilige, 1. Aufl. 1917, zitiert nach der 17. Auflage, Gotha, 1929.
- 86 Rudolf Otto: Das Heilige, S. 43.
- 87 Rudolf Otto: Das Heilige, S. 45.
- 88 Rudolf Otto: Das Heilige, S. 29.
- 89 Rudolf Otto: Das Heilige, S. 52.
- 90 Rudolf Otto: Das Heilige, S. 46.
- 90^a Die neueste Raffael-Forschung datiert die Sixtinische Madonna in das Jahr 1512, also in die Zeit der «Messe von Bolsena», des «Heliodor» und der «Befreiung Petri». Vgl. hierzu: Marielene Putscher: Raphaels Sixtinische Madonna, Tübingen 1955, S. 25 ff. und S. 265 ff.; zudem Theodor Hetzer: Die Sixtinische Madonna, Frankfurt a. M. 1947, S. 50 ff.; und Hubert Grimme: Das Rätsel der Sixtinischen Madonna, Zeitschrift für bildende Kunst, NF, XXXIII/1922, S. 41 ff.
- 91 Theodor Hetzer: Raffaels Form, S. 18.
- 92 Theodor Hetzer: Raffaels Form, S. 21.
- 93 Theodor Hetzer: Raffaels Form, S. 22.
- 94 Theodor Hetzer: Raffaels Form, S. 20.
- 95 S. Kierkegaard: Wiederholung, S. 37.

LITERATURVERZEICHNIS

ZUR GRÜNEWALD-LITERATUR

Nach den ersten Bibliographien zur Grünewald-Literatur von André Waltz (1903) und Gottfried Müller (1910) erschien 1914 diejenige von Mela Escherich, die den Zeitraum von 1489 bis 1914 umfaßt und bereits 502 Titel anführt (Escherich, Mela: Grünewaldbibliographie 1489–1914, in: Stud.z.dt.Kunstgesch., Bd.177, Straßburg 1914, 61 S.). M.Escherichs Arbeit basiert auf dem nachgelassenen Material von G.Müller. Seither gab die gründlichste Zusammenstellung Arthur Burkhard in seinem Buch: Matthias Grünewald, Personality and Accomplishment, S.95–111. Burkhard erwähnt 435 Titel. Zwei Jahre nach Burkhard's Arbeit, 1938, erschien das Werk Zülchs: Der historische Grünewald. Zülch zitiert nur jene Literatur, die nach seiner Meinung «für Forschung, Erkenntnis und Kritik wichtig ist», nennt aber immerhin 230 Titel. Ein Literatur-Verzeichnis, das die wichtigsten seither erschienenen Beiträge zu Grünewald enthält und bis 1955 fortführt, findet sich bei L.Behling: Die Handzeichnungen des M.G.N., S.123–126.

VERZEICHNIS DER BENÜTZTEN LITERATUR

Nur die mehrfach zitierte und für unsere Fragestellung hilfreiche oder wegweisende Literatur ist in dieser Liste aufgeführt; alle übrigen Arbeiten sind an Ort und Stelle, in der zugehörigen Anmerkung, vermerkt.

A. GRÜNEWALD-LITERATUR, CHRONOLOGISCH GEORDNET

- Schmid*: Schmid, Heinr. Alfred: Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, Tafelband Straßburg 1907, Textband Straßburg 1911.
- Hagen*: Hagen, Oskar: Matthias Grünewald, München 1919, 227 S.
- Mayer*: Mayer, Aug.L.: Matthias Grünewald, München 1919, 87 S.
- Bernhart*: Bernhart, Josef: Die Symbolik im Menschwerdungsbild, München 1921.
- Schönberger I*: Schönberger, Guido: Grünewalds «Klein Cruzifix», in: Städeljahrbuch II, 1922, S.33 ff.
- Friedländer*: Friedländer, M.I.: Die Zeichnungen Matthias Grünewalds, Berlin 1927.
- Feurstein*: Feurstein, Heinr.: Matthias Grünewald (Relig. Schriftenreihe, Buchgemeinde Bonn), Bonn 1930, 160 S.
- Hausenstein*: Hausenstein, Wilh.: Wiedersehen mit dem Isenheimer Altar, in: Wanderungen auf den Spuren der Zeiten, S.66–74, Frankfurt a.M. 1935; neu aufgelegt unter dem Titel: Besinnliche Wanderfahrten, München 1955.
- Fraenger*: Fraenger, Wilh.: Matthias Grünewald in seinen Werken; ein physiognomischer Versuch, Berlin 1936.
- Burkhard*: Burkhard, Arthur: Matthias Grünewald, Personality and Accomplishment, Cambridge, Mass. 1936, 123 S.
- Zülch I*: Zülch, Walter Karl: Der historische Grünewald, Mathis Gothardt Neithardt. München 1938, 449 S.
- Hürlimann-Deusch*: Hürlimann, M. und Deusch, W.R.: Grünewald, das Werk des Meisters M.G.N., Zürich 1939, XIII S. Einführung, 134 Tafeln, Katalog.
- Schönberger II*: Schönberger, Guido: The Drawings of Mathis Gothardt Neithardt, called Grünewald, New York 1948.
- Zülch II*: Zülch, Walter Karl: Grünewald, Mathis Gothardt Neithardt. Zweite, veränderte Auflage, München 1949, 147 S. (Gegenüber Zülch I eine sehr gekürzte Ausgabe, eine Art von Volksausgabe, ohne wissensch. Apparat.)
- Weixlgärtner*: Weixlgärtner, Arpad: Dürer und Grünewald, in: Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Samhälles Handlingar, Sjätte Följden, Ser. A, Bd. 4, Nr. 1, Göteborg 1949, 157 S.
- Poeschel*: Poeschel, Erwin: Zur Deutung von Grünewalds Weihnachtsbild, in: Zeitschr.f.Kunstgesch., München-Berlin, 13.Bd. 1950.
- Salm*: Christian Altgraf Salm: Grünewalds Flügel zum Heller-Altar, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd.II, 1951, S.118–123.

- Behling*: Behling, Lottlisa: Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Nithart, genannt Grünewald, Weimar 1955, 128 S. u. 71 Abb.
- Gasser*: Gasser, Wilhelmina: Die Rolle des Gewandes in der Formensprache Grünewalds. Diss. Basel 1955 (ungedruckt).
- Dittmann*: Dittmann, Lorenz: Die Farbe bei Grünewald. Diss. München 1955, 195 S.

B. ÜBRIGE LITERATUR, ALPHABETISCH NACH VERFASSERN GEORDNET

- Beenken, Eyck*: Beenken, Hermann: Hubert und Jan van Eyck, München 1941.
- Binswanger, Grundformen*: Binswanger, Ludwig: Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins. Zürich 1942.
- Fraenger, Bosch*: Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch, das Tausendjährige Reich, Coburg 1947.
- Glaser*: Glaser, Curt: Die altdeutsche Malerei, München 1924.
- Grohmman, Klee*: Grohmman, Will: Paul Klee, Zürich-Genf-Stuttgart 1947, 447 S.
- Handbuch*: Burger-Schmitz-Beth: Dt. Malerei v. ausgeh. Mittelalter b. z. Ende d. Renaiss., Bd. I, Handbuch der Kunstwissenschaft.
- Hetzer, Raffaels Form*: Hetzer, Theodor: Gedanken um Raffaels Form, Frankfurt a. M. 1932, 64 S.
- Jaspers, Philosophie*: Jaspers, Karl: Philosophie. Zweite, unveränderte Auflage, Berlin 1948.
- Jaspers, Philos. Glaube*: Jaspers, Karl: Der philosophische Glaube, Zürich 1948.
- Jedlicka, Bruegel*: Jedlicka, Gotthard: Pieter Bruegel, Der Maler in seiner Zeit, Erlenbach-Zürich 1938.
- Kierkegaard, Wiederholung*: Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung, Bd. 5/6 der Gesammelten Werke, Diederichs-Ausgabe, Düsseldorf 1955.
- Künste, Ikonographie*: Künste, Karl: Ikonographie der christl. Kunst, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1928.
- Lücke, Leonardo*: Lücke, Theodor: Leonardo da Vinci, Tagebücher und Aufzeichnungen, übersetzt und hrg. v. Th. L. Leipzig 1940, 948 S.
- Otto, Das Heilige*: Otto, Rudolf: Das Heilige, 17. Auflage, Gotha 1929 (1. Aufl. 1917).
- Panofsky, Perspektive*: Panofsky, Erwin: Die Perspektive als «symbolische Form»; Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924–1925, S. 258–330; Leipzig 1927.
- von Salis, Griechen*: von Salis, Arnold: Die Kunst der Griechen. 1. Aufl. Leipzig 1919, 4., verbesserte Aufl. Zürich 1953.
- Schönermark*: Schönermark, Gustav: Das Kruzifixus in der bild. Kunst, Straßburg 1908.
- Schrade*: Schrade, Hubert: Ikonographie der christl. Kunst, Bd. I; Die Auferstehung Christi. Berlin 1932.
- Staiger, Poetik*: Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946.
- Tietze, Krit. Verzeichnis Dürer*: Tietze, Hans und E. Tietze-Conrat: Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers; Bd. I: Der junge Dürer, Augsburg 1928; Bd. II/1 u. 2: Der reife Dürer, Basel 1937.
- Weigert, Stilstufen*: Weigert, Hans: Stilstufen der deutschen Plastik von 1250–1350, Marburg a. L. 1927.
- Winkler, Dürerzeichnungen*: Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1937.
- Wölfflin, Renaissance und Barock*: Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien (Habilitationsschrift), 1. Aufl. München 1888, 123 S., Zit. n. 3. Aufl. München 1908.
- Wölfflin, Klass. Kunst*: Wölfflin, Heinrich: Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. 1. Aufl. München 1899, Zit. n. 8. Aufl. Basel 1948.
- Wölfflin, Dürer*: Wölfflin, Heinrich: Die Kunst Albrecht Dürers, 5. Auflage, mit neu zugefügtem Kapitel «Zur Einleitung», S. 1–14, München 1926. 407 S., Zit. n. 5. u. 6. Aufl.
- Wölfflin, In eigener Sache*: Wölfflin, Heinrich: In eigener Sache (1920), in: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940, S. 15–17.
- Wölfflin, Schönheit d. Klassischen*: Wölfflin, Heinrich: Die Schönheit des Klassischen, in: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1940, S. 28–48.

LEBENS LAUF

Ich, Adolf Max Vogt, bin am 16. Juni 1920 als Sohn des Albert Vogt, Lehrers, und der Emma geb. Graf, in Zürich-Wipkingen zur Welt gekommen. Hier durchlief ich die Volksschulen, besuchte hernach das Kantonale Lehrerseminar in Küsnacht und erwarb das Primarlehrerpatent im Jahre 1940. Im Sommersemester 1940 immatrikulierte ich mich an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich, wo ich zunächst Germanistik, Romanistik und Geschichte studierte; nach einem fünfmonatigen Studienaufenthalt in Lausanne bestand ich 1942 die Sekundarlehrerprüfung.

Nach zwei durch die Kriegsverhältnisse bedingten Jahren des Vikariatsdienstes in Land und Stadt und häufiger militärischer Dienstleistung setzte ich das Studium fort, belegte im Hauptfach Kunstgeschichte, in den Nebenfächern Archäologie und deutsche Literatur. Nach Reisen in Deutschland, Frankreich, Italien, England und Schottland bestand ich im Juni 1950 das Doktorexamen. Aufrichtigen Dank schulde ich meinen Lehrern, den Herren Professoren Gotthard Jedlicka, Arnold von Salis, Hans Hofmann †, Emil Staiger und Franz Stadler.

